

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

VIERZEHNTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND LVI



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1914—1915

Music

ML

5

10845

v. 14

1084



INHALT

	Seite
An unsere Leser	288
Joseph Bloch, Die reine Stimmung und die Intonationslehre	172
Marie v. Bülow, Hans v. Bülows Pseudonym W. Solinger	215
Georg Crusen, Deutsche Musik in Ostasien	262
Werner Deetjen, Vom Ausklingen des Meistergesangs	177
Franz Dubitzky, Die leere Quinte	243
F. A. Geißler, Das Kriegsziel der deutschen Tonkunst	211
A. N. Harzen-Müller, Hans v. Bülows Pseudonym W. Solinger	123
Johannes Hatzfeld, Musikalisches aus dem Tagebuche Martin Deutingers	111
Richard Hennig, Das Problem des Charakters der Tonarten	61
Alexander Jemnitz, Lieder von Moussorgsky	270
Otto Keller, Anton-Bruckner-Literatur	158. 217
L. Leonhard, Die Musik in Albion seit Kriegsbeginn	51
Arno Nadel, Gesänge der jemenitischen Juden. Versuch einer neuen Einteilungs- weise für alte Melodien	99
Wilibald Nagel, Musica futuristica	3
Walter Niemann, Das musikalische Wunderhorn. Von süddeutscher Romantik in Klavier- und Kammermusik fürs deutsche Haus	147
Ernst Otto Nodnagel †, Jean Louis Nicodé. Ein Künstlerprofil	195
Richard Ornstein, Wagner, Lortzing-Reger und Deinhardstein. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der „Meistersinger von Nürnberg“	75
Emil Petschnig, Die Tonkunst nach dem Kriege	26
Konrad Volker, Schubert und Goethe	128
Hermann Wetzlar, Hauskonzerte	32
 Revue der Revueen	 37. 88. 133. 181. 227. 278
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	42. 92. 138. 187. 234. 283
Anmerkungen zu unseren Beilagen	48. 96. 144. 192. 240. 287

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Basel	239	Halle a. S.	143	Straßburg i. E.	45
Berlin	95. 239. 287	Hannover	143		
Graz	44	Köln	95		

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Basel	239	Hannover	143	Straßburg i. E.	48
Berlin	96	Jena	46	Thun	240
Dessau	96	Kiel	47	Worms	144
Graz	45	St. Louis (U. S. A.)	47		
Halle a. S.	192	Sondershausen	287		

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 19 · ERSTES JULI-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Die Politik hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Musik in dem Bestreben, Harmonie herzustellen, und auch Noten hat man in der Politik genug zu schreiben. . . . Wenn meine Arbeit als Komponist und Notenschreiber in deutschen Angelegenheiten gelungen ist, dann ist mein Lebenszweck, soweit er für die Öffentlichkeit von Wert ist, erfüllt.

Bismarck

INHALT DES 1. JULI-HEFTES

WILIBALD NAGEL: *Musica futuristica*

EMIL PETSCHNIG: Die Tonkunst nach dem Kriege

HERMANN WETZEL: Hauskonzerte

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Martin Frey, Carl Robert Blum, Hjalmar Arlberg, Emil Thilo,
Georg Capellen, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Graz, Jena, Kiel, St. Louis,
Straßburg

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Robert Kahn; Therese Malten

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

MUSICA FUTURISTICA

VON PROF. DR. WILIBALD NAGEL IN STUTTGART

Wir leben in einer Zeit, die eine Umwertung vieler Dinge und Begriffe erfährt. Der eiserne Besen des Deutschland in einer nie genug zu brandmarkenden, schamlosen Weise aufgezwungenen Kriege fegt mit Allgewalt das hinweg, was alt und verrottet war und räumt auf mit dem, was sich gigerhaft dumm blähte und nur in der Sonne der eigenen Dummheit glänzte . . . Man hat derartige Worte in den letzten Monaten oft in dieser oder ähnlicher Form gehört. Möge Deutschlands guter Geist geben, daß sie sich auch nach dem Kriege bewahrheiten. Der Kenner deutscher Art und Geschichte wird freilich geneigt sein, die Dauer des Erfolges abzuwarten, ehe er in den allgemeinen Jubel einstimmt. Immerhin ist es als gutes Vorzeichen zu begrüßen, daß die Erregung gegen die Ausländerei und ihr Affentum diesmal wirklich tief geht. Daß dabei über die Schnur gehauen wird, darf niemanden wundernehmen. Wo es so gährt und brodelte wie in der Gegenwart, da steigen die seltsamsten Blasen auf, und allerhand Gase umnebeln die Sinne. Es entbehrt aber nicht einer gewissen Komik, wenn man gewisse Zeitungsschreiber, die sonst an Anhimmlung fremder Art sich nicht genug tun konnten, jetzt alles Fremdländische kurz und klein schlagen sieht. Handel, Wissenschaft und Kunst sind ihrer innersten Natur nach international. Sonst verdorren sie und sinken zu bedeutungsloser Krämerei herab. Darauf wird sich unsere Zeit, ist erst einmal der Friede erkämpft, bald wieder besinnen.

Lächerlich, daß erst öffentlich angefragt werden mußte, ob heute Shakespeare aufgeführt werden dürfe! Unser Shakespeare, den die Arbeit unseres Geistes uns gewonnen hat! Lächerlich, wollte man Berlioz in Acht und Bann erklären, der Deutschland geliebt hat. Man streicht Kulturwerte nicht mit einem Federstriche aus dem Dasein fort. Kulturwerte — darauf kommt es an, Erscheinungen von Ewigkeitsgehalt. Was problematisch ist, Zeichen des völligen Verfalles an sich trägt, das freilich wird der Sturm, der jetzt über Europa hinwegfegt, erbarmungslos vernichten. Ich denke, der Futurismus gehört zu ihm. Und weil er ein traurig-lustiges Ding ist, möchte ich einiges über ihn sagen. An der Hand kleiner in Deutschland nahezu unbekannter Dokumente.

Als F. Balilla Pratella's op. 30, „Musica futuristica per orchestra“, irgendwo in Italien aufgeführt wurde, soll es zu wüsten Lärmszenen gekommen sein. Das wäre zu bedauern, da niemand das Recht hat, dem Künstler vorzuschreiben, wie und was er zu schaffen hat, niemand auch wissen kann, ob nicht das, was heute noch allgemein mißfällt, morgen Beifall finden wird. Vielleicht sogar künstlerische Geltung. Zudem werden

ästhetische Streitfragen nicht durch Jöhlen und Schimpfen entschieden, und das zahlende Publikum erwirbt durch sein Geld noch keineswegs das Recht, in seinem Sinne vom Künstler unterhalten zu werden.

Das freilich sehr sonderbare Werk (seine Form ist nicht weiter charakterisiert) ist mittlerweile, 1912, bei F. Bongiovanni in Bologna erschienen. Man würde es als ein klassisches Beispiel tonsetzerischer Armut, barbarischer Scheußlichkeit und kindischer Ungelenkheit (mit wenigen, ganz wenigen erträglichen Einfällen) ruhig beiseite legen können, ginge ihm nicht eine mit argen Phrasen gepanzerte theoretische Abhandlung, die sich als futuristisches Manifest bezeichnet, voraus. Zu diesem Gemische aus Größenwahn und kritikloser Schwafelei Stellung zu nehmen, ist um so mehr angezeigt, als das Manifest in späteren Zeiten zur Beleuchtung der Musikkultur des beginnenden 20. Jahrhunderts ohne Zweifel nicht selten angezogen werden wird.

In jeder Kunst hat es von alters her Schaffende gegeben, die die überkommenen Werte zerschlugen oder doch zerschlagen wollten, und in ihren eigenen Werken etwas sahen, das der Welt neuen Gehalt zuzuführen vermöchte. Nicht immer war da Spekulation am Werke, wie (in manchem Zuge wenigstens) bei den ersten Musikdramatikern und auch bei Gluck, Berlioz und Wagner. Es genüge, an Beethoven zu erinnern, der, seiner Schöpferkraft voll, sich die Kunstregeln nach eigenem Ermessen schuf und alle überkommenen Vorschriften ablehnte, gleichwohl aber den Zusammenhang mit den Vorgängern nicht vergaß. Und wie rasch stellte sich Wagner diese Verbindung mit der Vergangenheit, deren er als unreifer Stürmer und Dränger ledig zu sein glaubte, wieder her! Wenn Pratella den Kreuzzug gegen alles Überkommene predigt, die Akademien mit Stumpf und Stiel auszurotten eifert, so können ihm dabei keine mildernenden Umstände bewilligt werden, da ihm und seinen Genossen ja nur das eine Ziel vorschwebt, aus sich heraus eine neue Kunst zu konstruieren, die außerhalb jeder Verbindung mit dem historisch Gewordenen stehen soll — ein Gedanke, den man verwünscht gescheit nennen könnte, wäre er nicht so unsagbar töricht. Er ist das, weil er die Grundgesetze allen künstlerischen Bildens übersieht, weil Pratella die Ketten, die auch ihn an die Vergangenheit binden, gar nicht bemerkt.

Der Futurismus will unverbrauchtes Tonmaterial in unverbrauchter Form bieten. Innerhalb der bis jetzt gültigen Grenzen behauptet er kein diesen Namen verdienendes Kunstwerk schaffen zu können. Für die Gegenwart ist ihm alles bisher Bestandene wertlos geworden. Also muß es zugrunde gehen. Wenn man derlei liest, so verfällt man zunächst auf die Annahme, die neue Zukunftskunst solle aus einem neuen Urschleime erwachsen. Das stimmt vielleicht für die Malerei des Futurismus, nicht aber für die Musik. Dort herrscht ein völlig ungeordneter Urzustand, der

sich über alle Gesetze der Perspektive, der Zeichnung, der Anatomie, also über alles, was vernünftig ist, hinwegsetzt. Hier ist — leider, möchte man sagen — noch nicht jede Verbindung mit der alten Kunst gelöst. Das Manifest — ich kürze vielfach ab — setzt so ein:

„Ich wende mich an die Jugend. Dem Alter gebührt nur das Ende. Die Jugend soll mir vertrauend und kühn folgen auf den Wegen, die schon unsere Vorgänger, die Futuristen der Malerei und Poesie, ungestüm und kühn gegangen sind. Vor einem Jahre hat eine Kommission, bestehend aus den Maëstri: Pietro Mascagni, Giacomo Orefice, Guglielmo Mattioli, Rodolfo Ferrari und dem Kritiker Gian Battista Nappi, meine futuristische Oper ‚La Sina d’Vargönn‘ mit dem von dem Bolognesen Cincinnato Baruzzi ausgesetzten Preise von 10000 Lire gekrönt. Die Aufführung fand im Dezember 1909 im Teatro Comunale in Bologna statt; sie verschaffte mir begeisterten Erfolg, aber auch gemeine und dumme Kritiken, Ehre und Feinde. Ich bin durch diese Berührung mit Publikum und Verlegern imstande, mit der größten Klarheit die intellektuelle Mittelmäßigkeit, die geschäftsmäßige Niedrigkeit und den Misonöismus zu beurteilen, was alles die italienische Musik zu einer einzigen und fast unveränderlichen Form von gewöhnlichem Melodrama¹⁾ macht. Hieraus folgt unsere vollständige Unterlegenheit gegenüber der Bewegung der futuristischen Musik in anderen Ländern. In Deutschland erhebt nach Wagners ruhmreicher Herrschaft R. Strauß das Barock der Instrumentation fast zur lebensfähigen Kunstform, und wenn er auch seine sich in harmonischen, akustischen, auffallenden und unübersichtlichen Manieren versteckende Dürre, das Geschäftsmäßige und Banale seines Geistes nicht verbergen kann, so bemüht er sich doch mit erfinderischem Geiste, die Vergangenheit zu überwinden. In Frankreich wirkt Cl. Debussy, ein tief subjektiver Künstler, mehr Literat als Musiker; er schwimmt in einem See, der durchsichtig und ruhig und voll von zarten, köstlichen, azurnen und beständig durchscheinenden [?!?] Harmonieen ist. Mit der instrumentalen Symbolik und einer Polyphonie, die gleichförmig an harmonischer Empfindung aufgebaut ist über der Ganztonleiter (es ist das ein neues System, aber doch ein System und deshalb eigenwillige Einschränkung), gelingt es ihm nicht immer, den Mangel des Werkes seiner einseitigen Thematik und Rhythmik und das fast vollkommene Fehlen der ideologischen Entwicklung zu verdecken. Diese Entwicklung besteht für ihn in der primitiven und kindlichen periodischen Wiederkehr eines kurzen und armen Themas oder eines rhythmischen, einförmigen und leeren Tonganges. Weil

¹⁾ Das Wort ist hier im Sinne von Oper gebraucht.

er, was die Oper anbetrifft, auf die untauglichen Gedanken der ‚Camerata fiorentina‘, die um 1600 die Oper schuf, zurückgriff, vermochte er die melodramatische Kunst seines Landes nicht völlig zu reformieren. Trotzdem hat Debussy kühner als alle anderen die Vergangenheit bekämpft. In seinem Wollen stärker, ist G. Charpentier musikalisch geringer zu werten als Debussy. In England hat Edward Elgar in seinem Bestreben der Erweiterung der klassischen symphonischen Formen zu einer Zerstörung der Vergangenheit beigetragen, indem er reichere und vielseitigere Variationen eines Themas, und nicht in der üppigen Verschiedenheit der Instrumente, sondern in der Verschiedenheit ihrer Gruppierung Wirkungen sucht, die unserer Empfindung entsprechen. In Rußland hat Modest Moussorgski, durch N. Rimsky-Korssakoff in unser Gedächtnis zurückgerufen, die Überlieferung verlassen, indem er das primitive, nationale Element mit den ererbten Formen vereinte und dramatische Wahrheit und harmonische Freiheit suchte. Auch in Finnland und Schweden wurden durch musikalische, poetische und nationale Tendenzen neue Richtungen geschaffen, wie die Werke von J. Sibelius beweisen.

Und in Italien? Zum Nachteile der Jugend und der Kunst bestehen Gymnasien, Akademien und Konservatorien. Sie sind Ausdruck der Ohnmacht. Lehrer, berühmte Unfähige bekämpfen jede Kraft, die das musikalische Gebiet erweitern möchte. Darum also Niederzwingung jeder freien und kühnen Intelligenz, darum unbedingte Unterstützung der Mittelmäßigkeit. Die jungen Musiker, die in den Konservatorien versauern, richten ihre Augen auf den blendenden Schein des Theaters unter der Vormundschaft der Verleger. Diese führt den größten Teil jener zu einem schlimmen Ende, weil jeder ideale und technische Grundgedanke fehlt. — Einen kurzen Erfolg zu erringen kostet Geld . . . Schiffbrüchige Opernschreiber (*operisti mancati*) greifen zur letzten Zuflucht, der Symphonie. Sie sagen das Ende der Oper als einer unmusikalischen Form voraus und beweisen durch ihr neues und ungeschicktes Schaffen, daß die Italiener zu diesem edlen und lebensfähigen Zweige der Tonkunst nicht geboren sind. Ihren Aufstieg bezeichnet die sogenannte ‚gut gemachte Musik‘, eine wertlose Nachahmung. Ein Komponist, der auf alle Selbständigkeit verzichtet, findet einen Verleger, und der übergibt ihm einen Galgenvertrag (*contratti capestro*), der ihn zum Feigling, zum Diener des Verlegers, zum freiwillig Verkauften erniedrigt. Die großen Verleger sind Herrscher, die für den Opernmarkt die Grenzen bestimmen. Diese werden bezeichnet durch die tiefstehenden, krüppeligen und gemeinen Werke G. Puccini's und Umberto Giordano's. Die Verleger bezahlen Dichter, damit diese Zeit und Geist vergeuden, um nach dem Rezepte des grotesken

Kuchenbäckers Luigi Illica die schmutzige Torte zurechtzumachen, die man Operntext heißt. Die Verleger schätzen alle Mittelmäßigkeit und bestimmen unter Mitschuld der Kritik den Geschmack des Publikums. Nur Pietro Mascagni hat den Mut und die Macht gehabt, sich gegen Kunstüberlieferung, Verleger und das irregeleitete Publikum zu empören. Er einzig und allein hat die Schmach des Verlegermonopols aufgedeckt und die Bestechlichkeit der Kritik enthüllt. Mit viel Genialität hat er ferner wahre Proben der Neuerung im harmonischen und lyrischen Teile des Melodramas angebracht, ohne sich jedoch von den überkommenen Formen freimachen zu können. Das getreue Bild der gegenwärtigen Kunstpflege in Italien ist dies: Kultus der toten, Austrocknen der lebendigen Quellen.

Der Futurismus, die Auflehnung des Lebens, der Intuition und des Gefühls, erklärt den Krieg an alles Doktrinäre, an jedes Individuum und Werk, das die Vergangenheit wiederholt. Er erklärt die Eroberung der Freiheit, der Einsicht und des Gedankens. Er erklärt, daß Kunst Heldenmut, Gleichgültigkeit und Verachtung des leichten Erfolges ist.

Ich rufe unter das flammende Symbol des Futurismus die jungen Komponisten, die Herz haben, zu lieben und zu kämpfen, die Fähigkeit zu denken, die die Stirne frei von Feigheit hochtragen. Und ich jauchze, denn ich fühle mich frei von aller Überlieferung, von Zweifeln, von Bequemlichkeit und eitlem Gefühle.

Aus allem dem folgt:

1. Einziges Mittel der Wiedergeburt der Tonkunst ist das freie von der Hochschule unabhängige Studium.
2. Die Kritiker sind als bestechlich und unwissend durch Verachtung zu bestrafen, das Publikum muß von ihrer Beeinflussung losgemacht werden. Das kann durch eine zu begründende Zeitschrift geschehen, die unabhängig ist und gegen das Professorentum auftritt.
3. Die Teilnahme an Wettbewerben ist vom Übel; die Richter sind unfähige Trottel und Duckmäuser.
4. Geschäftliche und akademische Kreise sind gleichmäßig zu meiden. Ein bescheidenes Leben ist dem Luxus, dem sich die Kunst verkaufen soll, vorzuziehen.
5. Das eigene Empfinden ist von jedem Einflusse der Vergangenheit freizumachen. Den Geist der Zukunft zugewendet muß man fühlen und singen, indem man Eingebungen und die Ästhetik der Natur ablauscht in allen ihren gegenwärtigen menschlichen und außermenschlichen Phänomenen; erheben muß man den Symbol-

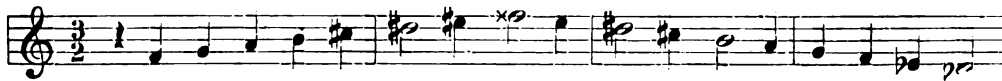
menschen, der sich immerwährend in den verschiedenen Erscheinungen des modernen Lebens und in seinen unendlichen innigen Verbindungen mit der Natur erneuert.

6. Der Satz ‚laßt uns zum Alten zurückkehren‘ ist verächtlich und dumm.
7. Das Reich des Sängers muß enden. Gegenüber den Kunstwerken bedeutet der Sänger nicht mehr als ein Orchesterinstrument.
8. An die Stelle von Operntexten gilt es, ‚dramatische oder tragische Dichtungen für Musik‘ zu schaffen, die in freien Versen zu halten sind. Jeder Opernkomponist muß diese Dichtungen selbst verfassen.
9. Verachten muß man die historischen Wiederherstellungen usw.
10. Bekämpfen muß man die Lieder in der Art Tosti's und Costa's, die ekelhaften neapolitanischen Liedchen und die musica sacra, die seit dem Schwinden des Glaubens keine Existenzberechtigung mehr hat und die zum Monopol der unwissenden Konservatoriumsdirektoren und einiger unzurechnungsfähiger Priester geworden ist.
11. Alte Opern immer wieder auszugraben ist ein Verbrechen gegen die aufstrebenden jungen Meister. Zu unterstützen gilt es das, was neu ist und umstürzlerisch.

Und nun wälze sich die Reaktion der Vergangenheitler (passatisti) nur mit allen Furien gegen mich. Ich pfeife darauf. Ich bin entflammt für den Futurismus, dessen Banner der Dichter Marinetti in Paris entfaltet hat, den Futurismus, der in kurzer Zeit die großen intellektuellen Mittelpunkte der Welt besiegt hat.“

Machen wir hier einige Augenblicke halt. Die Übersetzung des Urtextes ist schwer und nicht gut, wie ich ohne weiteres zugebe: die geschwollenen Phrasen, mit denen Pratella an einigen Stellen um sich wirft, lassen sich in vernünftigem Deutsch nicht ausdrücken. Hier galt es nur, den Sinn der Sätze, unter denen sich übrigens auch durchaus Beherzenswertes und Richtiges befindet, genau wiederzugeben. Einige sachliche Bemerkungen mögen diesem ersten Manifeste beigelegt werden. Über Pratella als Historiker darf ich mich ganz kurz fassen. Was er da sagt, hat nur sehr bedingten Wert. Er übersieht nicht einmal die Geschichte der Musik seines eigenen Landes. Zunächst weiß er nicht, daß echte Kunst niemals das Produkt bloßer Absicht sein kann, daß sich ein Kunstwerk niemals, auch durch ehrliches Wollen nicht, konstruieren läßt, daß es in irgendeiner seiner Teilerscheinungen stets an die Vergangenheit geknüpft sein muß. Das ist der lächerliche Irrtum so vieler moderner Künstler, anzunehmen, ein Kunstwerk könne auf den Namen einer individuellen Schöpfung nur dann Anspruch erheben, wenn es in jedem Zuge neu,

noch nicht dagewesen sei. Solange eine ganze Zeit ihren besonderen Ausdruck hat, solange das Material einer Kunst das gleiche sein wird, solange wird das nicht der Fall sein. Und Pratella, der gegen den einengenden Zwang der Systeme wettet und über die Ganztonleiter herfällt, wie beginnt er sein Werk?



Und wie heißt's an einer anderen Stelle?



Ob es sich um eine Sechs- oder Acht- oder Zehn-Ganztonreihe handelt, ist in Wahrheit ganz gleichgültig. Auch den Kontrapunkt hat, Beispiele erlasse ich mir, Pratella nicht ganz überwunden, und auch Orgelpunkte und andere abtuwürdige Zeugen einer ruhmlosen Vergangenheit der Tonkunst gibt's bei ihm. — Das ist zweifelsohne richtig, daß Italien — und auch andere Länder — viel unter der Herrschaft des Operngeschäftmachens zu leiden gehabt hat und noch zu leiden hat, daß es erst spät für den Genuß der deutschen Instrumentalmusik reif und empfänglich wurde, daß seine Kirchenmusik auch nach der Regensburger Reformbewegung vielfach und lange noch im Banne des alten Trödels einhertrottete. Aber daran denkt Pratella ja eigentlich gar nicht; er will alles mit Stumpf und Stiel ausrotten und übersieht Erscheinungen wie Boito, Bottessini, Sgambati u. a. m. vollständig, er sagt nichts über die Stellung Wagners im modernen Musikleben Italiens, die allerlei Kämpfe weckte, desselben Wagner, dem auch Pratella einiges aus seinem Manifeste verdankt. Er hat offenbar wohl eine starke Ahnung von dem Zusammenhange zwischen Verdi und den Bellini und Donizetti, ganz und gar keine aber davon, wie dieser Verdi über jene hinauswuchs und, obwohl Italiener bleibend, doch innerlich und aus eigener Kraft dem deutschen Meister entgegenreifte. Übrigens spukt der „Italiener“ auch hier und da noch in Pratella's freiem Tongefüge. Das hat er aber mit seinem Opus bewiesen: daß Einer nicht gut gemachte Musik zum Drucke bringen kann. Man sehe Takte wie diese und ziehe die nötigen Schlüsse selbst:



oder:

Die Gegensätze berühren sich auch bei ihm wieder: auf der einen Seite herrscht eine gewisse kindlich-kindische Primitivität, auf der anderen eine Häufung kakophoner Mißgeburten. Um das an einem Beispiele Pratellas klarzumachen:

1) usw.

und z. B.

2) oder: usw.

3) *Colmo della passione*

4) *Ridendo*

Es ist im Grunde recht lustig, zu sehen, wie ein Italiener, der sicherlich nicht über ein starkes ursprüngliches Musikempfinden verfügt, im Gefolge gewisser Wagnerscher Lehren einherstolzisiert, die er seiner ganzen Natur und Anlage nach nicht völlig begreifen kann oder nur dann begreifen könnte, vermöchte er sich seines nationalen Fühlens gänzlich zu entkleiden. Wir kühleren Nordländer haben längst die Gefahr nicht nur der Wagnerschen, auch der Regerschen und anderer Musik begriffen. Psychologie und Tiefsinn haben uns den unmittelbar empfangenden und wirkenden Kunstgeist nahezu totgeschlagen, so daß wir vor lauter reflektorischer Tätigkeit fast nicht mehr ein noch aus können und Sehnsucht nach herzerfreulichen, belebenden Künstlertaten haben. Toren, die wir doch sind! Wir haben um Sinigaglia, Wolf-Ferrari, Puccini u. a., mochten wir sie auch im einzelnen nicht einmal allzuhoch stellen, die Italiener beneidet . . .

Was das Gerede über die untauglichen Gedanken der Florentiner um 1600 besagen soll, ist nicht einzusehen. Ja, ging denn aus ihnen nicht die Oper hervor, in der das Drama das Wesentliche sein sollte? Griffen nicht Lully und Gluck, griff nicht Wagner prinzipiell auf jene Gedanken zurück, derselbe Wagner, den auch Pratella rühmt? Haben nun wirklich die Männer, die Pratella anführt, nur zerstört, in dieser Zerstörung ihr Bestes geleistet? Das heißt wirklich den Entwicklungsgedanken einer Kunst ganz und gar nicht erfassen. Was an einer Kunst irgendeines Zeitraumes alt und überflüssig erscheint, fällt ganz von selbst ab. Wenn aber eigenwillige Künstlerlaune oder vorgefaßte Theoreme diese oder jene Erscheinung, die für das allgemeine Kunstempfinden Bedeutung hat, durch eine radikale Amputation entfernen zu können meint, ohne daß sie veraltet und unfruchtbar ist, so hilft das gar nichts, sie lebt ruhig weiter. Wie oft ist nicht schon der Kontrapunkt totgeschlagen worden! Beethoven hat die Quintenparallelen erlaubt und nach ihm unzählige andere. Und doch lebt jener und das Verbot dieser ruhig weiter. Und lebt mit Recht, wenn auch nicht als ein absolutes. — Pratella begreift die Notwendigkeit der organischen Kunstentwicklung nicht. Begreift nicht, daß ohne Schulung auch die stärkste Begabung nichts Dauerndes wird schaffen können. Begreift nicht, daß jede Wirkung eine Ursache hat. Wenn wir heute gewisse „exotische“ Weisen in der Musik Geltung finden sehen, so ist das ein letzter Ausfluß der Bewegung, die im 18. Jahrhundert zuerst in bewußte Bahnen lenkte, nachdem sie vorher längst vorbereitet war, jener, die nationalen Musiken in den Dienst künstlerischen Schaffens zu stellen. Man braucht das wahrlich im einzelnen nicht mehr darzulegen.

Zu seinen Angriffen auf die Akademien fehlt Pratella die Beglaubigung. Gewiß, er könnte sich auf Hugo Wolf, auf Verdi und auf andere berufen. Allein es hat auch selbst Wagner nichts geschadet, bei

Weinlig Kontrapunkt studiert zu haben, und die Fähigkeit und der Fleiß, mit dem Hugo Wolf sich in seine Meister vertiefte, selbständig und ohne Führung, — sie sind nicht eben vielen Menschen gegeben. Auch da sind also Pratella's Ansichten nicht neu; nur daß sie noch niemand so scharf wie er ausgesprochen hat. Aber das ist kein Verdienst, ist vielmehr in der Verallgemeinerung töricht. Das Wort, daß sich eines nicht für alle schicke, gilt auch hier, und bloß durchs Fernhalten von der Kultur der Vergangenheit wird noch kein Mensch ein Künstler.

Die Frage „Autor und Verleger“ kann hier selbstverständlich nicht breit berührt werden, namentlich ihre soziale Seite nicht, obwohl der Teil „Verleger- und Autorenhonorar“ mit allem, was drum und dran ist, die Zukunft der Musiker sehr berührt. Sehen wir also auch wie von dieser so von der Frage nach einer genossenschaftlichen Vereinigung der Tonkünstler ab, die allein das Verhältnis zum Verlagwesen, zum Publikum, zu den Agenturen usw. befriedigend lösen kann, und beschäftigen uns einen Augenblick mit anderen Angriffen Pratella's.

„Jeder Opernkomponist sei sein eigener Dichter.“ Ja! wenn das so leicht ginge! Wie viele Tonkünstler haben es nach Wagner schon versucht, ihre eigenen Dichtungen zu schreiben, und was ist dabei allzuoft herausgekommen! Siegfried Wagner ist nicht der einzige, der unserer Sprache Gewalt angetan hat. Wenn immer noch das Urteil der berufenen Dichter über die Operntextschreibung zu Recht besteht, so kommt das nur daher, daß die Operndichtung mit Rücksicht auf die nötige symphonische Ausladung der Musik vieles nur andeuten kann, also sich selbst in bezug auf psychologische Begründung unausgesetzt Zügel anlegen muß. Arbeiten Dichter und Komponist zusammen, ist dieser völlig vertraut mit den Absichten jenes, unterrichtet der Dichter in kurzen Bemerkungen über wichtige Einzelheiten im psychologischen Aufbaue, so ist nicht einzusehen, weshalb das Zweigespann einem Drama Schaden bringen sollte. Calzabigi und Gluck haben sich so verstanden, daß ihrer Arbeit wirklich recht Gutes erblühte — und was fürs 18. Jahrhundert galt, besteht auch für die Gegenwart zu Recht, mag der moderne Musiker auch vielfach glauben, der Erbpächter psychologischer Tiefgründigkeit und allein imstande zu sein, Dingen und Menschen auf den Grund ihrer Daseinsbedingungen zu schauen.

Daß die Tonkünstler berechtigt sind, an einer gewissen Art von Kritik über sie Kritik zu üben, ist unbestreitbar. Ob Pratella die italienische Kritik in Bausch und Bogen bestechlich nennen darf, weiß ich nicht. Auf Deutschland und die Schweiz treffen die Angriffe sicherlich nicht zu. Immerhin ist auch hier in der Kritik vieles faul. Unter den Kritikern sitzen zu wenig gebildete Fachleute, das System der Nachtkritiken ist zu verwerfen, der Kritiker muß auf Sachlichkeit verwiesen werden und dürfte

nicht, wie es so oft geschieht, Persönliches in den Vordergrund rücken. Ganz schlimm ist, daß, wie es in kleinen deutschen Städten geschieht, der Verleger aus Geschäftsrücksichten die Leitung „seines“ Blattes, der auch oft die Kritik zusteht, beeinflußt. Die Redakteurverbände müßten da auf das energischste Stellung nehmen. Das Verhältnis von Buchverlag, Theaterleitung und Kritik wäre zu regeln. Der Kritiker geht oft als mehr oder weniger ahnungsloser Engel in eine Erstaufführung. Diese ist um 10 Uhr zu Ende, und morgens um 7 Uhr findet der Leser des Blattes „die Kritik“, die nicht selten dem Künstler den Hals bricht. Solcher Mißstände gibt es mehr bei der Presse. Ein kritisches Zentralorgan täte uns darum bitter not, das Rücksicht auf die Bedürfnisse der Künstler nähme, dessen Verfasser aber auch ihrerseits für ihre verantwortungsvolle Aufgabe nicht nur die nötige Zeit, auch die nötige materielle Entlohnung fänden. Träten daneben ruhige, sachliche Besprechungen in den Tagesblättern, die wöchentlich ein- bis zweimal erscheinen könnten, lehnte die Tageszeitung jede Art von Stimmungs- und Sensationsmacherei wenigstens im Feuilleton ab, so ließe sich wohl eine gewisse Besserung der Zustände herbeiführen. Daß das Publikum unbedingt auf die Kritik „seines“ Blattes schwöre, ist nicht wahr. Der Kritiker, der etwas gelernt hat und unabhängig ist, wird viel mehr bekämpft und angefeindet, als im allgemeinen geglaubt wird. Um aber Pratella in etwas entgegen zu können: Kein Mensch wird bestreiten, daß seine Stellungnahme gegen das Professorentum in einer Richtung begründet ist: was bloß professoral ist, ist zopfig und meist von unglaublichem Eigendünkel beseelt. Dem akademisch korrekt Schaffenden ist jeder Mensch von Phantasie und Eigenkraft verdächtig und verhaßt, wie die Geschichte der Künste auf Schritt und Tritt lehrt. Die „Professoren“ sind die staatlich angestellten Hüter der Kunst, und so ist der Grund der Erscheinung völlig klar: er liegt in der freilich nicht überall erkennbaren einseitigen Stellungnahme des Staates für eine einzelne Kunstrichtung. Der „Professor“ fühlt sich als Beamter mehr denn als Künstler, er wird in gewissem Sinne liebedienerisch, sobald sich ihm die Pforten der Akademie erschlossen haben, er wird einseitig. Mag der einzelne glauben, über diesen Vorwurf erhaben zu sein, er kann sich wenigstens nicht ganz von den Ketten frei machen, die er trägt, kann gegen die Anschauungen des Staates von der Kunst, die er offiziell vertreten muß, nicht energisch einschreiten, wenn er das auch vielleicht hier und da möchte. Das ist eine zu natürliche Sache, um Widerspruch finden zu können. Aus dieser Schwierigkeit herauszukommen, gibt es nur die eine Möglichkeit: der Staat muß aufhören, gewissermaßen Aufsicht über das künstlerische Gewissen zu üben, darf nicht einseitig diese Richtung fördern und jene bekämpfen; dem Landesfürsten als solchem darf unter keinen Umständen das Recht gewahrt bleiben, zugunsten einer künstlerischen Partei zu entscheiden.

Alle diese Dinge sind in hervorragender Weise auch im Interesse einer gesunden Vorwärtsbewegung unserer sozialen Maßnahmen notwendig. Der Staat soll unsittliche Erscheinungen bekämpfen dürfen; sich zum Richter über künstlerische Dinge machen darf er unter keinen Umständen, solange er von den Künstlern insgesamt sich selbst gegenüber die gleiche Pflichterfüllung fordert. Das sollte wenigstens ein ganz elementarer Rechtsgrundsatz sein.

Es ist selbstredend barer Unsinn, wenn Pratella den Satz predigt, der junge Künstler müsse, um voranzukommen, alles Akademikertum verachten. Was dem Jupiter Genie wenigstens recht sein kann, paßt noch lange nicht für jedes Talent-Herdentier. Und außerdem: unter den Akademikern waren immerhin Männer wie Kiel und Joachim. Übrigens könnten auch die Regierungen an dieser Tatsache viel in dem oben angegebenen Sinne lernen: wie entsetzlich einseitig und konservativ verseucht geradezu war die Berliner Akademie, ehe Kiel in sie eintrat, und wie schritt sie dann doch sogleich mächtig der Kunst der Gegenwart entgegen, wenn sie ihr selbst auch noch fernblieb. Das eine ist ohne Frage richtig: eine Akademie kann ihrem Wortbegriffe nach nur das Allgemein gültige und Anerkannte pflegen. Das Problematische, und das ist eine modische Kunst wie der Futurismus, muß ihr vorenthalten bleiben, weil die Beschäftigung mit ihm unreife Köpfe in die schlimmste Verwirrung zu setzen vermag.

Daß der Künstler sich grundsätzlich nicht an Wettbewerben beteiligen solle, heißt töricht reden. Talente können da immerhin ans Licht treten. Aber im ganzen geschähe der Kunst sicherlich kein Abbruch, wenn mit dem Wettbewerbswesen überhaupt aufgeräumt würde. Was Pratella im zweiten Absatze der vierten These sagt, ist ehrlich gedacht. Nur handelt es sich freilich bei Verträgen nicht immer um ein „Sich-Verkaufen“ des Künstlers. Die fünfte These wird uns in anderer Form noch weiter unten begegnen. Hier nur so viel: solange das Tonmaterial dasselbe bleiben wird, sind Anklänge an die Vergangenheit trotz aller Gegenwartsbestrebungen nicht zu vermeiden. Es gibt im Leben überhaupt, nicht nur in dem der Kunst allein, eine Menge von Einzelercheinungen, die zu allen Zeiten nach den gleichen, nur dem Grade nach abgestuften Ausdrucksmitteln rufen. Im Vermeiden solcher allgemein gültiger Dinge äußert sich die künstlerische Kraft nicht. Trotz ihrer Neues zu schaffen, Dauerndem den Ausdruck einer Zeit zu geben: das ist die Aufgabe des schaffenden Künstlers. Darum ist ja die neueste Kunstphase so tiefstehend, daß sie fast nur das Alte einzureißen vermochte, mit dem aber, was sie an positiven Einzelwerten zu geben vermeinte, nichts traf, das irgendeinen Widerklang im Bewußtsein, im Gefühle der gebildeten Allgemeinheit geweckt hätte. Wie weit blieb die Kunst der Zukünftler hinter der Wirklichkeit zurück! Dort ein völliges Verneinen der Kraft, die Unfähigkeit jeglichen

Aufschwunges, eine grauenhafte Unklarheit des Fühlens. Hier im harten Leben ein gewaltiger Durchbruch der Kraft, ein Betonen der sittlichen Mächte des Lebens, ein Glutstrom sicherer Hoffnungsfreudigkeit trotz der furchtbaren Opfer, die der Weltkrieg fordert. Fürwahr, wenn je die Kunst sich nicht als Trösterin über die Leiden der Gegenwart erwiesen, sich unfähig gezeigt hat, das Prophetenamt zu versehen, wie es einst Beethoven tat, so jetzt die Afterkunst der Futuristen. Beethovens wirkliche Größe, die erhabene Gewalt, die die Menschen über den Erdenjammer erhebt, Bachs hohe Kunst, die die Menschen zu stillem Nachdenken führt und durch die eherne Gewalt ihrer Harmonie stählt, Mozarts feierlich-heitere Klänge, die auch selbst den Schmerz verklären — hier liegen die Werte, die heute wieder ihren Ewigkeitsgehalt mit Allgewalt künden.

Was in Punkt 7 angeführt wird, ist durchaus zu billigen. Jede Zeit hat ihren Stil; vergangene Stile in ihrem ganzen Umfange nachzuahmen, ist Sache des Schülers, nicht des Meisters, der seine und seiner Zeit Empfindungen und Ideen beherrscht. Solche Nachbildungen bleiben auch stets hinter den Vorbildern zurück, tragen die Merkmale des Erzwungenen, Gewollten, Unfreien an sich und sind demnach mehr oder weniger Masquerade. Aber es gibt, wie schon betont, Formen und Ausdrucksmittel, die die Zeiten verbinden und die neuen Kunstwerke dem allgemeinen Verständnis zuführen. Diese Ausdrucksmittel aus der Kunst ausschalten zu wollen, ist ein verfehltes Unternehmen, weil damit von vornherein eine Kluft zwischen dem Künstler und dem Kunstverständnis der gebildeten Allgemeinheit aufgerichtet würde. Wenn es nämlich gelänge, eine solche Absicht durchzuführen. Das ist aber der Natur der Kunst nach ausgeschlossen, die unter allen Umständen in Wechselwirkung mit Zeit und Menschen steht.

Über den Rest dieses ersten Manifestes, soweit er nicht schon oben besprochen wurde, läßt sich ziemlich summarisch handeln. Daß Wagnerscher Einschlag in den nächsten Leitsätzen (7—8) steht, wurde bereits bemerkt. Der 9. ist die notwendige Folge früherer Auslassungen Pratella's und kurzerhand als ein völlig kulturwidriger Standpunkt wie No. 11 abzuweisen. Und No. 10! Ja, persönlich hätte ich nichts dagegen, wenn Lieder Tosti's oder irgendeines anderen Modekomponisten nicht mehr erschienen. Aber ich meine, das Volk, was man so das Volk nennt, wird immer wieder nach ihnen rufen. Es braucht eine gewisse Seichtigkeit und sentimentale Süße, auch wenn nicht nur Herr Pratella, sondern auch andere, einflußreichere Kreise tausend- und aber tausendmal zum Vernichtungskriege aufrufen. Das ist in der Schriftstellerei nicht anders. Karl May lebt auch heute noch, trotzdem Goethe- und Dürerbund gegen ihn nicht schlecht vom Leder gezogen haben. Die allgemeine Bildung heben — ja, das wäre freilich vielleicht ein Mittel. Aber doch nur vielleicht. Ich bin im Laufe

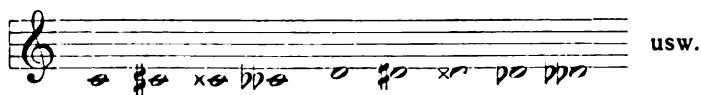
der Jahre mehr und mehr Skeptiker geworden und weiß recht gut weshalb. Fragt man nach dem Resultat der Arbeit unserer Kulturbünde, so werden ganz schöne Zahlenangaben über die verbreiteten Werke gemacht. Aber über die innere Wirkung erfährt der Frager nichts und kann er nichts erfahren. Da hülfe nur eine nie ermüdende persönliche Umfrage. Und deren Ergebnisse sind für den tiefer Blickenden im ganzen durchaus unbefriedigend.

Nicht sonderlich vertrauensvoll geht der Leser weiter an das zweite, das „technische Manifest“ heran, an dessen Eingange der weisheitsschwere Satz steht: „Alle Neuerer sind Futuristen gewesen.“ „Palestrina würde Bach verrückt genannt haben. Die gleiche Äußerung tat Verdi gegenüber Wagners Musik, nachdem er die ‚Tannhäuser‘-Ouvertüre gehört hatte“ usw. Pratella übersieht, wenn er die Futuristen seiner Zeit mit den Neuerern der Vergangenheit auf die gleiche Stufe stellt, eines. Und es ist das entscheidende: weder Bach noch Beethoven noch auch Wagner haben grundsätzlich die Musik der Vergangenheit in Bausch und Bogen abtun wollen, obgleich Wagner ja gewiß einmal für kurze Zeit solche Anwandlungen hatte. Sie alle zeichnete vielmehr eine nicht geringe Ehrfurcht vor dem Kunstwerke der Vergangenheit aus, und kennt man Wagner seiner historischen Entwicklung nach recht, so wird man wissen, wie sehr sich sein Musikstil organisch aus dem Gewordenen auf- und weiterbaut. Pratella und Genossen aber wollen ja um jeden Preis auch die allergeringste Verbindung mit der Vergangenheit lösen. Was ihnen freilich nicht gelingen konnte, noch je gelingen wird, falls sie, was ich glaube, von der Gegenwart nicht überhaupt schon ad acta gelegt worden sind.

Weiter verkündet Pratella, daß Kontrapunkt und Fuge Ruinen aus der Zeit der von den Niederländern bis zu Johann Sebastian Bach herrschenden Polyphonie seien, Reste einer untergegangenen Kultur, die für die Gegenwart nichts mehr bedeuten. Was war demnach Beethoven für ein trauriger Stümper, daß er, auf der Höhe seiner Entwicklung stehend, den Anschluß an Johann Sebastian Bachs Fugenkunst fand! Daß er mit seinem ursprünglich sicherlich schönen Talente versuchte, der ehernen Form der Fuge ganz persönliches Fühlen zu gesellen! Was war Wagner für ein untergeordneter Musikdramatiker, als er den Schluß des zweiten Aktes seiner „Meistersinger“ schuf! Welch ein Trottel war Brahms! Und Bruckner! Und Strauß! Und Reger! Die Sätze Pratella's im einzelnen zu verfolgen, lohnt sich nicht. Als Gesamturteil kann man nur sagen: „Zu dumm!“ ... Was Pratella an der angeführten Stelle sagt, ist Ausfluß eines seine geistige Nichtigkeit fühlenden Mannes, der die sensationslüsterne Zeit, in der er lebt, recht begriffen zu haben scheint, aber jede Klugheit in seinem Vorgehen, jedes Wissen vermissen läßt.

„Die Harmonie wurde geboren, als jeder Ton der Melodie in bezug

auf seine Verbindung mit allen anderen Tönen der Tonleiter, zu der sie gehört, betrachtet wurde. So gelangte man dazu, zu verstehen, daß die Melodie die ausdrucksvolle Synthese einer harmonischen Aufeinanderfolge ist. Heute schreit und klagt man, daß die jungen Musiker keine Melodie mehr finden können, womit man ohne Zweifel auf die Weisen Rossini's, Bellini's, Verdi's, Ponchielli's anspielt. Man denke sich statt dessen die Melodie harmonisch; man höre die Harmonie durch verschiedene und zusammengefaßte Tonfolgen, und dann wird man neue Quellen von Melodien finden.“ Schade, daß Pratella zu dem Rezepte keine Beispiele gibt und den letzten Satz dieser Quellenfindungsmethode nicht völlig klarmacht. Er hätte dann die Grenzen seiner Darstellungskraft ebenso rasch erkennen lernen wie die Unmöglichkeit, seinen Worten einen anderen Sinn zu geben als den: eine Melodie gestattet die Verbindung aller Töne mit allen. Als ob damit überhaupt der Begriff der Melodie erschöpft wäre! Er ist es ebensowenig wie in den Angaben der ortsüblichen Lehrbücher mit ihrer lächerlichen Beschränkung auf die klassische Periodisierung und Satzgliederung. Daß da im Unterrichte viel versäumt wird, ist ohne weiteres zugegeben; aber ist die landläufige akademische Beschränkung als höherer Stumpfsinn anzusprechen, so die völlige Anarchie als Gipfelpunkt der Brutalität. Beides hat mit Kunst im höchsten Wortsinne nichts zu tun. Daß es sich in Wahrheit um ein völlig anarchisches Unsystem, wenn diese Verbindung gestattet ist, handelt, geht aus Pratella's anschließenden Worten hervor: „Wir Futuristen erklären, daß die verschiedenen alten Arten der Tonleiter und die verschiedenen Eindrücke von Dur, Moll, übermäßig, vermindert und auch die gegenwärtige Art der Ganztonleiter nichts anderes sind als Einzelercheinungen einer einzigen harmonischen und atonalen Art der chromatischen Skala. Wir erklären die Werke der Konsonanz und Dissonanz für unbeständig. Die futuristische Melodie wird erblühen aus den unzähligen Verbindungen und den von ihnen abgeleiteten Zusammensetzungen. Diese Melodie wird nichts anderes sein als die Synthese der Harmonie, ähnlich der idealen Linie, die durch das unaufhörliche Erstehen von tausend Meereswellen und ihren ungleichen Kämmen gebildet wird.“ Nun wissen wir's ganz genau. Oder doch nicht? Was ist eine „chromatisch-enharmonisch-atonale“ Reihe? Ist Tonalität etwa zu definieren als Beziehung der Töne einer Ganz- und Halbtonreihe, resp. der über ihnen erscheinenden Grundakkorde auf einen gegebenen Anfangspunkt, zu dem Mittel- und Endpunkt in nächster Verwandtschaft stehen, so muß unter Atonalität eine musikalische Chaotik verstanden werden, wie etwa die Reihe:



auch in jeder anderen Folge der Einzeltöne.

Aus dieser Reihe ergeben sich aber selbstredend sowohl gegenseitige Beziehungsunmöglichkeiten wie -Möglichkeiten. Jene müssen mit Rücksicht auf die künstlerische Freiheit überwiegen, d. h. Dissonanz ist das Primäre und Normale, die Konsonanz das Anormale. Quod erat demonstrandum. Und zur Dissonanz gesellt sich das Fehlen jeder Art von übersehbarer Gliederung. Chromatik und Enharmonik preist Pratella auch weiterhin: „Während die Chromatik uns allein alle in einer Tonleiter enthaltenen Töne . . . genießen läßt, erlaubt uns die Enharmonik . . . neue und vielseitige Verbindungen von Akkorden . . . vor allem aber die natürliche instinktmäßige Intonation und Modulation der enharmonischen Intervalle, die gegenwärtig unausführbar sind, da unserer Tonleiter die Künstlichkeit des temperierten Systems gegeben ist, das wir überwinden wollen.“ Ja, aber um's Himmels willen, weshalb denn da nicht die einzig mögliche Konsequenz ziehen und das „System“ noch weiterausbauen? Zur reinen Stimmung ist eine siebenstufige Skala nötig, in der alle chromatischen, enharmonischen und anderen Teilungen enthalten sind gegenüber einigen 30 der oben angegebenen Reihe. Da ließe sich doch eine unendlich viel größere Reihe von Variationen (in mathematischem Sinne) aufstellen und der Kunst noch in ganz anderer Weise auf die Beine helfen! Und welche Aussichten für die Industrie! Der umzubauenden Instrumente wegen. Auch die Unmöglichkeit, diese neuen Instrumente in ihrer Stimmung zu erhalten, ergibt wieder neue Klangmöglichkeiten. Und wenn gar erst die einzelnen Instrumentalgruppen in grundsätzlich verschiedener Stimmung gegeneinander gehalten sind, aber vereint erklingen, sollte das nicht den Gipfelpunkt künstlerischer Freiheit bedeuten können? Eine Musik, die weder taktige noch periodische Gliederung kennt, die weder an Tonarten noch an faßbare Akkordik gebunden ist, deren tongebende Körper in der Stimmung nicht übereinstimmen, wäre sie nicht das einzig mögliche und wünschbare System der Systemlosigkeit? Daß in der Tat dahin die Ziele der Futuristen gehen, lehrt Pratella in folgendem Satze: „Wir Futuristen lieben seit langem die enharmonischen Intervalle, die wir allein im Detonieren des Orchesters, wenn die Instrumente in verschiedenen Einführungen (in impianti diversi) spielen, und in den spontanen Liedern des Volkes finden, die ohne künstlerische Voreingenommenheit angestimmt werden.“ Und die Rhythmik: „Der Rhythmus des bürgerlichen Tanzes: eintönig beschränkt, altersschwach, muß der Herrschaft der Polyphonie zu einem freien, vielrhythmischen Fortschritte weichen und sich darauf beschränken, eine charakteristische Einzelercheinung zu bilden!“ Was die „danza borghese“ in diesem Zusammenhange soll, ist unklar. Spukt auch da eine Wagnererinnerung? Die, daß alle Instrumentalmusik sich aus dem Tanze herleite? Pratella fährt fort: „jedoch muß man gewisse Beziehungen unterscheiden: die gleichen, ungleichen und gemischten Zeiten — wie

schon ähnlich die zweiteiligen, dreiteiligen und kombinierten Rhythmen“. . . Das ergibt dann die Vereinigungsmöglichkeit von Satzteilen verschiedener Maße . . . , womit die Lächerlichkeit und Verächtlichkeit der falschen Gesetze der sogenannten Quadratur, „jenes verachtenswerten Schutzdaches [paracqua, eigentlich Regenschirm] aller unfähigen Lehrer an Konservatorien“ erwiesen ist. Welch abgrundtiefe Weisheit! Der Bettler ist allein der wahre König, und der jeden Zwanges Bare allein der wahre Künstler. Zu dumm, daß er dem Zwange von Papier, Feder und Notenschrift unterliegt!

„Das Sicheinander-Ablösen und das Aufeinander-Folgen aller möglichen Zeiten und Rhythmen findet sein gerechtfertigtes Gleichgewicht [il giusto equilibrio] allein im genialen und ästhetischen Sinne des schöpferischen Künstlers.“ Selbstredend. Wenn Cyril Scott seinem Trauermarsch auf den höchstseligen ägyptischen König Ramses II. (es ist möglich, daß ich mich in der Numerierung irre) vielleicht 40 verschiedene Taktbezeichnungen (oder noch mehr) beigibt, so wird das eben nur der geniale Engländer rechtfertigen können. Wir stumpfsinnigen Hörer nicht. „Die Technik der Instrumentation wird man durch Experimente erlernen, die instrumentale Komposition wird instrumental erlernt, indem man ein besonderes Orchester für jede Einzelheit und für die verschiedenen musikalischen Bedingungen des Geistes ausdenkt.“ Wer nun noch nicht instrumentale Kompositionen schaffen kann, dem ist in der Tat nicht zu helfen. Beispiel: die symphonische Dichtung „Das Eisenbahnglück“ (derlei soll ja gemacht werden. Siehe unten). Orchester: Stimmen der Bahnbeamten, Dampfpfeifen, das Rollen der Räder, Windinstrumente usw., usw. Nachher, beim Brückeneinsturze kommen krachende Balken, schreiende Menschen, Signalhupen, tutende Autos, heulende Sirenen der Dampfschiffe usw. hinzu. Zum Zusammenhalten der Massen und Unterscheiden der „Klänge“ dient das Orchester in der alten Fassung.

Und wann wird die „Kunst“ Pratella's ihren Siegeszug antreten? Er selbst gibt die Antwort: „Dann, wenn die Konservatorien und Akademien zerstört sein werden, wenn begriffen sein wird, daß nur in völliger Freiheit die Kunst gedeihen kann. Dann werden die Lehrer, in Sachverständige verwandelt, den Studierenden Führer und objektive Mitarbeiter sein, sie werden aufhören, werdende Genies zu zerbrechen und sie hinter der eigenen Person langsam einherzuschleppen.“ „Für den Menschen steckt die absolute Wahrheit in dem, was er menschlich fühlt. Der Künstler, der die Natur jungfräulich wiedergibt, vermenschlicht sie, indem er sie wahr macht.“ „Himmel, Wasser, Wälder, Flüsse, Berge, fahrende Schiffe, wimmelnde Städte — das alles lebt in der Seele des Musikers und verwandelt sich da in gewaltige Stimmen, die die Leidenschaften und den Willen der Menschen besiegen . . . In ihnen entschleiert sich der Winkel,

der den Künstler mit der Welt verbindet.“ Hier haben wir das klassische Zeugnis der für die gesamte moderne Kunst so bezeichnenden gewalt-samen Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten. Mit ihr geht Hand in Hand ein erbitterter Kampf gegen die Form, wie wir schon hörten. Sehen wir zu: entweder: der Künstler vertieft sich in sein Objekt, sucht aus ihm neue Darstellungsmöglichkeiten zu gewinnen; oder: der Künstler gewinnt unmittelbar neue Möglichkeiten der Darstellung aus sich, aus intuitivem Kunstschaun heraus. Den ersten Weg schlägt der moderne Impressionismus ein, der auf der Versenkung des Künstlers in den objektiven Natureindruck beruht. Der zweite Weg bemüht sich, alte Grundformen und Verhältnisse zu neuen Ehren zu bringen, das überflüssige Dekorative zu meiden, aus dem Materiale selbst neue Formen zu gewinnen. Der Futurismus geht nun aber darüber hinaus. Die Kunst soll ihre Darstellungsmittel erweitern. Gut. Aber die Futuristen wollen dies dadurch erreichen, daß ihre Kunst über die ihr gegebenen Grenzen hinübergreife und Dinge ausdrücke, die sie ihrer Natur nach nicht leisten kann, ohne den Anspruch, Kunst zu sein, überhaupt aufzugeben. Können Erscheinungen oder Vorgänge wie ein fahrender Bahnzug, eine einstürzende Brücke als Elemente der künstlerischen Wirkung im theatralischen Werke vielleicht passende Verwendung finden, als Ausdrucksmittel der rein instrumentalen Kunst sind sie schlechtweg ein Unding. Der instrumentale Komponist kann meinetwegen seinem Schmerz über eine Kesselexplosion in einer Elegie Ausdruck geben, den Vorgang selbst aber nicht zur Darstellung bringen, ohne sich lächerlich zu machen, weil er in dem Augenblicke, wo er derlei unternimmt, jeder künstlerischen Form hohnspricht, allen Stilgesetzen ins Gesicht schlägt. Dem Farbenkleckswesen Kandinsky's entspricht die chaotische Ungeordnetheit der enharmonischen, atonal-wirren Klangverbindungen Pratella's. In beiden Fällen ist nicht der fühlende und denkende, nicht der frei schaffende und doch besonnene Künstler am Werke, sondern der Stümper, der mit dem ungeordneten Materiale einer Kunst Schindluder treibt. Jeder Esel kann derlei Zeug nachmachen, aber nie wird er ein gutes Bild malen oder eine Sonate komponieren können. Künstlerisch schaffen heißt Zusammenhängendes, Logisches schaffen, nicht aber mögliche oder wirkliche primitive Kunstelemente wahllos durcheinanderwürfeln.

Sehr einfach erledigt sich die futuristische Formenlehre:

„Die Musikformen sind nichts anderes wie Erscheinungen und Fragmente eines einzigen Alls und Ganzen. Jede Form steht in Beziehung zur Wirkungskraft des Ausdruckes und der Entwicklung des geschaffenen Motivs und zur Empfindung und Anschauung des schaffenden Künstlers. Rhetorik und Schwülstigkeit kommen von einem Mißverhältnis zwischen dem passionalen Motive [Was soll das nur sein? Vielleicht sollte dafür „emotionales“, also „empfundenes“ Motiv stehen] und seiner ausgedrückten

Form [?], was sich zum großen Teile von dem blind machenden Einflusse aus der Tradition, der Kultur, der Umgebung und oft von geistiger Kunstbeständigkeit her schreibt.“ (Freiheit, nicht Zwang der Form sicherlich. Aber darauf kommt es an, daß ein Künstler jene logisch zu rechtfertigen versteht. Siehe Beethoven u. a. m.) „Das einzige passionale Motiv nötigt dem Musiker die eigene formale synthetische Ausdrucksweise auf, da die Synthese die Hauptbesitzerin des Musikausdruckes und der Ästhetik ist.“ (Sehr richtig. Nur muß eben dem Motive Gestaltungsmöglichkeit inne- wohnen.) „Der Gegensatz mehrerer passionaler Motive und die Beziehungen zwischen ihren ausdrucksvollen Charakteren und ihrer Entwicklungsmöglichkeit bilden die Symphonie.“ (Demnach völlige Preisgabe der Form im alten Sinne und keine Willkür der Formgebung.) „Die futuristische Symphonie berücksichtigt als ihre hauptsächlichsten Formen die symphonische, die orchestrale [?], die vokale Dichtung und das theatralische Werk“. (Das letztere soll wohl eine Hinwendung zum modernen Ausbaue der Orchester- technik in der Oper bedeuten. Aber wozu eine Klassifikation? Es sind allzuviel Worte um eines winzigen Inhaltes willen.) „Der reine Sympho- niker zieht aus den passionalen Motiven Entwicklungen, Gegensätze, Linien und Formen mit freier Phantasie, wobei er sich an keine andere Kritik halten darf als an sein künstlerisches Empfinden des Ausgleiches und der Proportion . . . Das Gefühl des futuristischen Ausgleiches ist nichts weiter, als das Erreichen des höchsten Nachdruckes des Ausdruckes.“ [???] „Der Opernschreiber dagegen zieht in der Blindheit der Eingebung und der musikalischen Ästhetik alle Reflexe der anderen Künste hinzu . . . Er muß immer an seine Eingebung und die musikalische Ästhetik, diese sonst sekundären Elemente [!] denken.“ Usw. Soweit sich diese Sätze außerhalb der Irren- und Idiotenanstalten verstehen lassen, bedürfen sie keiner Widerlegung. Herrscher in ihnen ist eine unsinnige Phrase. Der ganze Sinn läßt sich in den einen Satz zusammenfassen: Angehender Künstler, lerne Noten schreiben; das bisschen nötige Rechnen, um Takte zusammenzustellen, wirst du wohl können, kaufe dir Feder, Tinte und Papier und dann schreibe, wie der Geist dich treibt. Du bist dein eigener Richter und Gesetzgeber, die anderen sind Trottel!

Auch die folgenden zum Teile ins Einzelne gehenden Bemerkungen sollen dem Leser nicht vorenthalten bleiben. Auf sie lang und breit ein- zugehen ist überflüssig, da die Naivetät der Anschauungen Pratella's gerade hier von selbst in die Augen springt. Manches ist übrigens auch wieder bloße Phrase.

Pratella faßt zusammen und fordert:

1. Auffassung der Melodie als einer Synthese der Harmonie; die harmonischen Beziehungen Dur usw. sind Einzelheiten einer ein- zigen chromatisch-atonalen Weise.

2. Die Erklärung der Enharmonik als eine glänzende futuristische Eroberung (!).
3. Den Sturz des Rhythmus der „danza borghese“, der nur eine Einzelheit des freien Rhythmus ist, wie der Hendekasyllabus eine solche der Strophe in freien Versen.
4. Die Schaffung einer Polyphonie im absoluten Sinne (!?!) mit der Verschmelzung von Harmonie und Kontrapunkt (?!?).
5. Die Benutzung aller Werte des Ausdrucks, der Technik, der Dynamik, des Orchesters.
6. Betrachtung der musikalischen Formen als Folgen und als abhängig von den passionalen rhythmischen Motiven. (Dies ist nichts weiter als Formulierung der Leitsätze der extremen Programmatiker: die musikalische Form wird durch den jeweiligen psychischen, begrifflichen, darstellerischen usw. Gehalt des Werkes oder einer dichterischen und anderer Vorlagen bestimmt.)
7. Ausschließung der alten formalen Schemen der Symphonie.
8. Das theatralische Werk ist als symphonische Form zu denken [s. o.].
- 9./10. Der Musiker muß seine theatralische Dichtung selbst in freien Versen schaffen. Die von Anderen geschriebenen Verse würden den Musiker zwingen, von diesen den Rhythmus für die eigene Musik zu nehmen. (Demnach wäre also die theatralische Melodie nicht allein Synthese der Harmonie, sondern aus dieser und den Rhythmen der Worte entsprungen zu denken!)
11. In die Musik müssen alle neuen Regungen der Natur, die vom Menschen stets aufs neue gezähmt wird, hineingetragen werden. Man muß den Massen, dem großen Liede der Industrie, den Eisenbahnzügen, den Unterseebooten, den Kreuzern, den Automobilen, den Aëroplanen musikalische Seele geben. Den innersten Motiven der musikalischen Dichtung muß man die Herrschaft der Maschine, das siegreiche Gebiet der Elektrizität hinzufügen
(Mailand, 11. März 1911).

Sollte jemand dies Programm lächerlich machen, er hätte leichte Arbeit: „Zur Erhöhung des Eindrucks der Symphonie ‚Electricitas‘ — ich sehe den Titel im schauernden Geiste voraus — nehme der geehrte Hörer eine Leidener Flasche und sechs Geißler-Röhren mit, die, aus der bewährten Handlung der Gebrüder Schnuller stammend, leihweise an der Kasse abgegeben werden.“ Die Symphonie „Der Fünfmaster“ wird auf automatisch bewegbaren Schaukelstühlen angehört, die Symphonie „Die Turbinendampferreise nach Honolulu“ auf festen Sitzen genossen; wegen der fehlenden Schlingerbewegung usw. Wer sich einige Jahre zurückzuerinnern vermag, wird wissen, wie sich diese Dinge langsam entwickelt und Vorgänger gehabt haben; nicht eben lange ist's ja her, daß wir moderne

lyrische Dichtungen mit Begleitung von verschiedenen Lichteffekten und Wohlgerüchen genießen sollten, was uns erst ihre wahre und tiefe Wirkung verschaffen könnte! Es ist eben nichts zu dumm, daß es nicht zuzeiten wieder auf die gefügige Menschheit losgelassen werden dürfte!

Dem zweiten folgt noch ein dritter Abschnitt „Die Zerstörung der Quadratur“, auf den im einzelnen nicht eingegangen sei. Er beschäftigt sich mit rhythmischen Fragen, dem Tempo, den Akzenten usw. und kommt zu folgenden Schlußfolgerungen:

1. „Die futuristische Musik erstrebt eine absolute Freiheit des Rhythmus, indem sie ihren Tonsätzen die vielfache Verschiedenheit und die individuelle Unabhängigkeit, die der freie Vers im Worte gefunden hat gibt.“ (Dieser theoretischen Aufgabe entspricht aber Pratella's Musik nicht durchaus, wie aus zahllosen Beispielen seines op. 30 hervorgeht, die sogar nicht selten durch lange Strecken hindurch unter dem Zwange der verachteten „danza borghese“ stehen.) Es heißt dann weiter: „Der Tonsatz, die gewollte, melodische Synthese des musikalischen Ausdruckes (der aus einem oder mehreren Zeitmaßen zusammengesetzt sein kann) kann sich, außer daß er rhythmische Freiheit eines jeden Taktes annimmt, mit neuen rhythmischen Bewegungen bereichern, . . . er kann also binare und ternare und gemischte Zeitmaße binarisch und ternarisch in einem Tonsatze sich folgen lassen“ — woran auch vor der Zeit der Futuristen kein Mensch je gezweifelt hat, nur daß die Komponisten von Bildung, Geschmack und Gefühl dabei freilich nicht die Willkür zum obersten Grundsatz ihres künstlerischen Bildens nahmen.
2. „Die musikalische Periode, die aus einer oder mehreren Phrasen besteht, muß sich in ihrer formalen Gliederung an den gleichen Grundsatz der Freiheit und Verschiedenartigkeit halten, der schon für die Anordnung der Phrasen festgesetzt wurde, d. h. er muß Phrasen binarisch oder ternarisch gleich oder ungleich an Zahl und an Verschiedenheit der rhythmischen Art der Taktzeichen sich folgen lassen.“ Man wird in dieser kindlichen formalen Festlegung nichts anderes als die Unterbindung der an anderer Stelle mit so viel Überschwang verlangten absoluten künstlerischen Freiheit sehen können.
3. „So sagt man von der binaren und ternaren Aufeinanderfolge der Perioden, daß sie in der symphonischen Gesamtheit die melodisch-musikalische Synthese bilden, den vorherrschenden, gewollten Ausdruck.“ Man könnte einen entsprechenden Tiefsinn in folgenden Sätzen entwickeln: „Das Braun, das der Maler hier verwendet hat, ist der Ausdruck des Brauns, der ihm als braun vorschwebte,“ oder „der Komponist hat hier Fis-dur gewählt, weil hier nur Fis-dur das innerste Wesen von Fis-dur zu enthüllen vermag“ usw.

4. „In solcher Art läßt sich der gesamte musikalische Gedanke zusammenfassen in die wissenschaftliche Formel des Rhythmus ($1 \times 2 + 3$ und ihre Vervielfachungen) steht im Verhältnisse zu ($1:2 + 3$ und ihre Vervielfachungen) und zu gleicher Zeit besitzt endlich die Formel in allen möglichen Kombinationen und Proportionen die Freiheit sich zu entwickeln, indem sie die folgenden multiplizierbaren und dividierbaren Einheiten in gleicher Weise anordnet: Unterakzent, Akzent, Bewegung, Zeitmaß, Phrase, Periode, Symphonie. Die Bewegung stellt in jedem Falle die hauptsächliche rhythmische Einheit dar.“ Zur Erklärung des Einganges dieses Satzes wird zwar kein Euler, wohl aber ein Grammatiker nötig sein. Der Anfang heißt im Original so: „In tal maniera l'intera concessione musicale viene a riassumersi nella formula scientifica del ritmo (1×2 e 3 e loro multipli) sta a ($1:2$ e 3 e loro multipli) e nello stesso tempo possiede finalmente la libertà“ . . .
5. „Die Quadratur mit ihren Symmetrieen und Kadenzen des kleinen Bürgertanzes wird von der freien Erkenntnis der rhythmischen, instinktiven und sympathischen Beziehungen zerstört“ — eine Hoffnung Pratella's, die schwerlich in Erfüllung gehen dürfte. Die „danza borghese“ ist ihm scheinbar die künstlerische Fleischwerdung aller Ordnung und Regelmäßigkeit. Daß freilich die Musik der Nachfolger Beethovens und dieses selbst, die der Romantik usw. längst über die „bürgerliche“ Rhythmik himmelhoch hinausgewachsen ist, das sieht Pratella nicht. Ihn ärgert das einzelne Wort, der Begriff, der auf irgendeine Regelmäßigkeit, eine allgemein gültige Formel schließen lassen könnte. Und so haut er blind um sich und merkt nicht, daß er sich überall in seiner Musik in den Fußangeln der alten Kunst selbst wieder einfängt, wie schon oben betont wurde.
6. „Fallen die Unterscheidungszeichen der Tempi, so auch die Bezeichnungen ‚Andante‘, ‚Allegro‘ usw., die durch den Ausdruck des jeweiligen Seelenzustandes des schöpferischen Künstlers ersetzt werden. Wir haben endlich die Jahrhunderte alte Quadratur zerstört. Wir jauchzen dem freien Gefühle des Rhythmus und des Ausdruckes zu, frei wie das Wort, wie der futuristische Vers, wie der Flug der Phantasie, wie der Schlag des Herzens“ . . .

Ich glaube, jeder Arzt wird Herrn Pratella diesen letzten Satz anstreichen. Der Herzschlag wird durch mancherlei körperliche und seelische Bedingungen geregelt. Ist er rhythmisch frei, so läßt das auf niemals unbedenkliche Störungen schließen. Gewiß, Pratella hat recht, wenn er das nur Akademische als unfrei, als unkünstlerisch verwirft. Aber die künstlerische Besonnenheit schlechtweg über den Haufen rennen wollen, wie er und der Futurismus das tut, die Regel einen „alten Polizisten“ zu

benennen, dessen Beine zum Laufen nicht mehr gut sind, und den Siegeshymnus anzustimmen „Wir Futuristen schaffen die neue Regel aus der Regellosigkeit“ (der Satz wurde mit dem Ende des dritten Manifestes in Mailand am 18. Juli 1912 geboren), das heißt, das Wesen der Kunst, die den Menschen erhebt und beglückt, die ihn innerlich frei macht, gründlich verkennen, das heißt, einen Standpunkt einnehmen, der weder mit Kunst noch Vernunft das mindeste zu tun hat. Hoffentlich sind wir dabei, innerlich zu gesunden. Gebe unser guter Geist, daß das von Grund aus geschehe!

Auf eine Reihe von Einzelheiten in Pratella's Ausführungen bin ich absichtlich nicht eingegangen. Was sollte man auch etwa dazu sagen, daß er die Kirchenmusik wegwirft wie einen alten Topf, der in Scherben gegangen ist! Er hat des neuen Geistes, der durch die Menschen geht, nicht einen kleinsten Hauch verspürt, hat keine Ahnung von der tröstenden und befreienden Macht der Musik. Besser als es Worte vermögen, wird ihm und seinesgleichen die Zeit die nötige Antwort geben, und vom ganzen Futurismus wird bald nichts mehr übrig sein als ein Häuflein Papier und bekleckste Leinwand, die in Bibliotheken und Museen als ein übles Denkmal geistiger Verirrung und böser Berechnung vermodern werden.

DIE TONKUNST NACH DEM KRIEGE

VON EMIL PETSCHNIG IN WIEN

Ist auch das Gewitter des Krieges, der nun schon fast ein Jahr lang unseren alten Kontinent heimsucht und ohnegleichen ist in der Weltgeschichte, noch nicht abgezogen, so halte ich es doch für nicht ganz unzeitgemäß, schon jetzt Lehren, die die bisherigen Ereignisse den Deutschen gegeben haben, ins rechte Licht zu stellen und deren Folgen, bedingt durch die unleugbar geänderte psychische Verfassung der Nation, in bezug auf die künftige Gestaltung unserer Musik zu betrachten; denn es ist nie zu früh, mit einer Erkenntnis zu beginnen, erwägt man die vielfachen Widerstände, die sich stets der Verbreitung einer solchen entgegenstemmen, und die ihr daher nötige Zeit, um Wurzel fassen und zur Geltung kommen zu können.

Dabei müssen wir uns jedoch auch darüber klar werden, daß selbst dieser gewaltigste Krieg nicht imstande sein kann und wird, sozusagen über Nacht, ganz neue Anschauungen und Empfindungen (soweit von solcher „Neuheit“ überhaupt bei den aller menschlichen Tätigkeit gesetzten Grenzen die Rede sein kann) auszulösen, um die alten wie mit einem Schlage zu verdrängen. Das Gesetz der organischen Entwicklung behauptet auch da sein Recht, und nur das Tempo derselben mag durch äußere Geschehnisse beeinflusst werden, indem Wandelungen, zu denen die Ansätze bereits vorher da waren, ja die für jeden ohne Voreingenommenheit Beobachtenden bereits einen gewissen sichtbaren Fortschritt aufzuweisen hatten, durch selbe beschleunigt, ihre Notwendigkeit nachdrücklichst dargetan wird. — Solche für uns Deutsche meist recht bittere Erfahrungen blieben uns auf keinem Gebiete erspart; sie werden uns hoffentlich für unser künftiges Verhalten dem Auslande gegenüber eine nie wieder zu vergessende Lehre bilden, die etwa dahin zu formulieren wäre, unseres Wertes voller bewußt zu sein, mehr Stolz im Schenken zu bewahren und nicht vor jedem Pöbel und jeder hirnverbrannten Idee, sofern sie nur von jenseits der Grenze kommt, bewundernd auf den Knien zu liegen, während über heimische Erzeugnisse, mögen sie jene Produkte auch turmhoch überragen, geringschätzig und hochmütig hinweggesehen wird. Doch nicht von dieser, wenn man will, mehr praktischen Seite der Angelegenheit soll hier gehandelt werden, sondern wir wollen diesmal die Sache von der rein künstlerischen betrachten, und dazu bedarf es, wie gesagt, der Anknüpfung an die Lage, in der sich die Tonkunst in den letzten Jahren überhaupt befand.

Erkennt man den Grundsatz an, daß die Kunst stets der untrügliche Spiegel der Zeit war, daß sich demgemäß in Bachs Musik etwa der strenge,

verinnerlichte protestantische Geist ausspricht, daß in der Entwicklung der Oper mehrmals der jeweilige Geschmack der Epochen im Wechsel zwischen dem idealen Bestreben, das Land der Griechen mit der Seele zu suchen, und äußerlich-leerem Melodieengeklingel sich kundtut, wie in der Musik gleichen Schrittes mit der Dichtkunst die klassische Periode vom Romantizismus abgelöst wird, daß Beethovens „Eroica“ untrennbar ist von der napoleonischen Erscheinung, so ist die Art und Weise unserer heutigen Tonkunst bedingt durch den Charakter der Gegenwart. Machte sich im Rokoko mehr das spielerische, bei den Klassikern mehr das psychologische, bei den Romantikern mehr das malerische Element geltend, so finden wir in der Musik der Jetztzeit alle Stile vertreten und vermengt, nur technisch auf eine vorher nie gekannte Höhe gebracht. In der gewaltsamen, mißklangreichen Heterophonie neuerer Tonschöpfungen erschauere ich das vollendete Gleichnis der jüngst waltenden, egoistisch sich hart aneinander reibenden Interessengegensätze, im Mangel der melodischen Linie das des fehlenden Leben formenden, ihm Inhalt verleihenden Ideales, in der formalen und harmonischen Anarchie einiger Allerjüngster Gegenstücke zu ähnlichen Bestrebungen auf politischem Gebiete, die jedoch, dank ihres jedes organischen Wachstums entbehrenden und es negierenden Wesens wohl da wie dort nur vereinzelte extravagante und folgenlose Erscheinungen sind und bleiben werden.

Warum diese Parallele gerade in der Musik noch mit solcher Deutlichkeit durchzuführen ist, liegt darin, daß diese Kunst ungleich den übrigen (Poesie: Naturalismus, Malerei und Architektur: Sezessionismus) den Sturm und Drang noch nicht überwunden, daß noch nicht die schließliche Klärung Platz gegriffen hat; doch wenn die eingangs angedeuteten Anzeichen nicht trügen, sind wir jetzt auch mit ihr auf dem besten und nächsten Wege dazu, und er heißt: Rückkehr zur Natur, zur Großzügigkeit.

Man darf, wie gesagt, annehmen, daß der Krieg den Fortschritt auch auf dieser Bahn beflügeln wird, wie er ja gleich bei Beginn alle Kleinlichkeiten, Eitelkeiten, alle Zerfahrenheit, Äußerlichkeit und Blasiertheit (das Hauptübel des letzten Jahrzehnts) mit eisernem Besen hinwegfegte und die Gefühle und Gedanken des gesamten Volkes für wenige, aber desto erhabenere und ewig gültige Ideen begeisterte. Diese Erscheinung auf die Tonkunst angewandt, ist zu sagen, daß der Musiziererei mit der „noch nie dagewesenen Harmonie“ da, mit dem „interessanten Kontrapunkt“ dort, und der „faszinierenden Instrumentation“ wieder an anderer Stelle, bei der vielleicht der Kunstverstand des Kenners bei Durchsicht der Partitur auf seine Kosten kommt, gewiß aber das Gemüt des Durchschnittshörers kaum berührt wird, die letzte Stunde geschlagen hat.

Vorbei ist es dann mit der in den letzten 20 Jahren (wohl dem Zuge unserer Zeit folgend) eingerissenen Vertechnisierung der Musik, der wir

wohl ihr heutiges verkrüppeltes und zerknittertes Wesen zuzuschreiben haben; vorbei mit der leider auch in vielen tonangebenden und einflußreichen Köpfen fest eingenisteten Ansicht, man könne den Wirkungen der Musik mit nur intellektuellen Mitteln beikommen, woher sich die unausgesetzten Fehlschläge bei Konzert- und Opernneuheiten schreiben, eine Ansicht, die Fragen wie u. a. die der Wiedereinführung der Vierteltöne gebiert, was ich nur als einen atavistischen Rückschlag zu bezeichnen vermag, nachdem wir uns glücklich knappe 200 Jahre der gleichschwebenden Temperatur erfreuen dürfen, unter gerade deren Ägide die Tonkunst ihr bisher Höchstes erreicht hat! Die Behauptung, die gestaltungsreichste aller Künste habe das ihr in den zwölf Halbtönen zur Verfügung stehende Ausdrucksmittel bereits erschöpft, kann nur von jemandem kommen, der mit ihm eben nichts anzufangen weiß, und ist ebenso töricht als zu sagen, die Bildhauerei habe sich überlebt, da ihr nur Stein oder Erz als Material und als vornehmstes Modell einzig der Mensch dient. Man vergißt eben — vielleicht gerne und mit Absicht — daß nicht vom Stoffe, sondern vom Geiste, der ihn formt, der Wert eines Kunstwerkes abhängt. Ich finde im Gegenteil, daß schon die ausschließliche Basierung unserer modernen Harmonik auf die eine chromatische Skala eine Verarmung bedeutet gegenüber den zwölf Dur- und zwölf Molltonarten, deren jede doch eine bestimmt ausgesprochene psychische Stimmung vertritt. Wo in einem neueren Tonwerke kann man sich ganz dem Genusse eines strahlenden E-, eines feierlichen Des-dur, eines romantischen a-moll hingeben? Nirgends! Dafür die atemlose, selten durch innere Notwendigkeit bedingte, von keiner Logik gehemmte und keinem Schönheitsgeföhle geleitete kakophone Jagd durch alle Tonarten (wenn dabei von solchen überhaupt noch gesprochen werden kann), in deren Wirbel auch die menschliche Stimme gezogen und sie ruinierend zu ihrem eigentlichsten Wesen zuwideren Leistungen mißbraucht wird.

Kein Zufall ist es, keine bloße Modelaune, sondern strengste entwicklungsgeschichtliche Folge, daß entgegen der immer unnatürlicher, immer mehr bloß verstandesmäßig gewordenen Kunstmusik das Lautenspiel im letzten Lustrum so enormen Aufschwung nahm, womit Hand in Hand die neuerliche regste Pflege und Hebung fast schon in Vergessenheit geratener Volksliederschätze geht, so dem Überkomplizierten das Primitive, dem Erklügelten das Empfundene gegenüberstellend, in dem rechten Geföhle, daß wir wieder zu diesem nie versiegenden und ewig jungen Urquell aller Musik zurückkehren und dort uns Anregung zum Schaffen auf neuen Bahnen holen müssen. Der Krieg schließlich hat diese Bestrebungen nur gefördert und den Sinn für das Volkslied in weitesten Kreisen wiedererweckt, in denen zuletzt vielleicht nur mehr der Gassenhauer und schale Operettenware Gastrecht genoß.

Auf dem Gesange, mithin auf dem Fundamente der Melodie und der durch sie bedingten Tonalität, wird sich die künftige Entwicklung der Tonkunst wieder aufbauen. Ich weise zur Begründung dieses Satzes außer auf frühere Analogieen nicht nur in der Geschichte der Musik, sondern auch der anderen Künste auf die bedeutsamen Bestrebungen der letzten Jahre hin, die eine hauptsächlich auf intensiverer Gesangspflege fußende (dringende) Reform des Musikunterrichtes bezwecken, dessen noch immer gang und gäbe, nur auf den leeren äußeren Drill hin arbeitende Methode es glücklich dahin gebracht hat, daß der entsetzliche Mangel des Gefühlsmomentes beim „unfehlbaren“ Grammophon und elektrischen Klavier vielseitig gar nicht mehr empfunden wird. — Man kam endlich zur Einsicht, daß der Keim des Verständnisses für das Echte und Gute schon in die junge Seele gepflanzt, bzw. in ihr großgezogen werden muß, daß hier der nie wieder zu verlierende Grund zu legen ist für künftiges wahres Kunstverständnis, zur Anerziehung eines geläuterten Geschmackes, des einzigen und wirksamsten Schutzmittels gegen widernatürliche snobistische Attentate auf die Kunst, die bei ihrer krampfhaften Sucht nach (falscher) Originalität eben immer nur die Un- oder Halbbildung mit der daraus erwachsenden Urteilslosigkeit zu Anbetern haben, nur durch diese ihr — wenn auch zumeist bloß — Eintagsdasein fristen können.

Hand in Hand mit den gekennzeichneten Bemühungen, das Übel an der Wurzel zu fassen, geht die Gründung von musikalischen Volksbibliotheken, die auch dem Minderbemittelten die Möglichkeit bieten sollen, sich mit dem Schaffen unserer älteren wie neueren Tonmeister ^u ^{nt} zu machen, und damit zugleich der Verbreitung der Schundliteratur den Boden abgraben, welches Ziel auch die Herausgabe guter Hausmusik verfolgt, die im letzten halben Jahrhundert leider sehr vernachlässigt wurde, was sich, wie nun ersichtlich, schwer rächte. Bei allen Dingen dieser Welt haben die Götter den Schweiß vor den Erfolg gesetzt. Nur intensives Sich-Befassen mit einer Sache vermag erst das rechte und tiefe Verständnis derselben zu beschaffen, und nirgends ist die märchenhafte Schlaraffenweise, die Hände teilnahmslos in den Schoß zu legen und zu warten, bis die gebratenen Tauben einem von selbst in den Mund fliegen, unangebrachter als im Kunstgenuß. Diese Heimarbeit ist auch die unerläßliche Bedingung und Voraussetzung des praktischen Erfolges der bereits mehrfach eingeführten und höchst dankenswerten populären Orchesterkonzerte, durch die selbst dem mit irdischen Glücksgütern Mindergesegneten die Kenntnis umfangreicherer Kompositionen vermittelt werden soll.

Ähnliche Ziele verfolgen ja auch die verschiedenen Volksbildungsvereine mittels Vorträgen über die verschiedensten Disziplinen, Führungen durch Museen und Ausstellungen, die freien Volksbühnen auf dramatischem

Gebiete, und es steht zu hoffen, daß diese Institutionen ihre wahrhaft edle und humane Aufgabe, Wissen und Schönheit auch dem Ärmsten zu bringen, in immer umfangreicherem Maßstabe werden durchführen können; beruht doch eben auf diesen Klassen, denen an der Menschheitsentwicklung bisher keinen oder nur sehr bescheidenen Anteil zu nehmen vergönnt war, die nunmehr aber ihrer Seele bewußt geworden sind und auch einen Platz an der Sonne beanspruchen, ein Verlangen, das begreiflich und dessen Erfüllung nur billig ist, die künftige Stärke unseres Volkstums. Sie sind es, die im Gegensatze zum Adel, der seine in früheren Jahrhunderten innegehabte Bedeutung als Führer der Nation eingebüßt hat, und zu dem so erschreckend rasch in sattes Philisterium versunkenen Bürgertum, das aus seiner geistigen Lethargie erst wieder aufgerüttelt werden muß, noch einen unverbrauchten Fonds von Idealen und Mut sowie dank des Gewichtes ihrer großen Zahl auch die Macht besitzen, deren Verwirklichung wenigstens nahezukommen; sie sind sozusagen die noch ungebrochene Naturkraft, die, ist sie nur in die rechte Bahn gelenkt, herrlichstes Blühen und köstliche Früchte verheißt. Daß diese Hoffnung keine Utopie, beweisen nebst dem statistisch nachgewiesenen regen Interesse gerade der Arbeiterkreise an künstlerischen, philosophischen und wissenschaftlichen Fragen die aus ihnen schon da und dort gleich Frühlingsboten aufflatternden Dichterstimmen.

Der Internationalismus, der während des gegenwärtigen Krieges ein solch klägliches Fiasko erlitten hat, der Beweis dafür, daß er mehr die papierene Konstruktion einiger weniger Phantasten als der Ausdruck wirklicher, in weiten Bevölkerungsschichten bereits festgewurzelter Anschauungen ist, wird sich schwerlich so rasch von diesem Schlage erholen, die guten Keime der sozialen Bewegung aber werden sich auf nationaler Grundlage nach unserem Siege, den wir zuversichtlich erwarten, infolge des nachher mächtiger denn je einsetzenden wirtschaftlichen Aufschwunges immer prächtiger entwickeln und den gesunden Boden auch für eine wieder gesunde Kunst abgeben.

Das vielartige Neue, womit uns der Erfindergeist der Ingenieure, der Forscherdrang der Gelehrten im letzten halben Jahrhundert beschenkte, und das einen so völligen Umschwung der allgemeinen Lebensbedingungen und Lebensweise mit sich brachte, hat die Gemüter geblendet und verwirrt; aber ebensowenig als die Wissenschaft kann uns letzten Endes die Technik eine wahre Herzensbefriedigung gewähren. Sind doch all diese Riesenschiffe, Expreszüge, Automobile, Aeroplane, die Tele- und Grammophone, Kinematographen, die drahtlose Telegraphie und wie die an sich gewiß bewundernswürdigen Errungenschaften sonst noch heißen, nur gigantische Erweiterungen unserer Sinnes- und Bewegungsorgane, die aber immer nur als Diener einer obwaltenden Idee zu betrachten und werten wären, wie

das Auge, das Ohr, die Hand nur Hilfswerkzeuge unseres Gehirns sind. Man hat nur noch nicht gelernt, diese Errungenschaften auf ihre wahre Bedeutung hin zu prüfen, hat im Taumel der Begeisterung darüber, wie herrlich weit wir es gebracht haben, bisher übersehen, daß sie nicht Selbstzweck sind, sondern nur Mittel sein sollen zu immer höheren Daseinsformen, von welcher Auffassung die Menschen allgemach ergriffen werden müssen, um der schon bedenklich gewordenen Verflachung all unseres Tuns und Denkens zu begegnen. — Es ist der uralte auf- und abwogende Kampf zwischen Physik und Psyche; aber eben die jüngsten Monate haben glücklicherweise wieder aufs eindringlichste dargetan, daß immer der lebendige Geist über die unbeseelte Materie den Sieg davonträgt. Diese Erfahrung wird sich wohl tief genug in die Herzen eingegraben haben, um, wenn die Friedensschalmei wieder erklingt und alle gemütlicheren Regungen derselben aufs neue aus den Falten, in die sie sich verschüchtert verkrochen hatten, hervorlockt, auf unser ferneres Verhalten in jedem Belange einen wohlthätig-glücklichen Einfluß auszuüben.

Wir stehen, nach all den oben angeführten Symptomen zu urteilen, am Beginne einer neuen, einer Epoche der Verinnerlichung. Allerorts rühren sich Kräfte, verheißungsvolle Anfänge werden sichtbar, der Same einer gesünderen, schöneren Zukunft wird bereits ausgestreut in den empfänglichen Boden noch unverkünstelter und naiv genießender Gemüter. Diese werden unserer senil gewordenen Kunstübung wieder frisches Blut zuführen, und ein neugeartetes Talent wird aus ihrer Mitte hervorgehen, das der Tonkunst wieder auf einige Zeit die Wege weist. Mit besonderer Treue aber laßt uns hinfort des bisher noch immer zu wenig beachteten Wagnerschen Mahnwortes eingedenk sein:

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!

HAUSKONZERTE

VON DR. HERMANN WETZEL IN BERLIN

Die Einsicht, daß auch das furchtbarste Ereignis menschliche Interessen fördern kann, rechtfertigt zwar nicht die, die das Ereignis verschuldeten, mag aber manchen die Summe des Übels auf dieser Erde kleiner erscheinen lassen. Auch der jetzige Brand menschlicher Leidenschaften, dieser Zusammenbruch unserer höchsten Kulturbegriffe, hat unzweifelhaft zugleich auch starke gegensätzliche, sittlich erfreuliche Strebungen ausgelöst. Und der Gedanke, daß, nachdem dieser tollwutartige Krampf der Menschen sich ausgetobt hat, die erhaltenden kulturfördernden Kräfte allerorten mit verstärkter Kraft erneut vordringen werden, mag vielen der einzige Trost in dieser schlimmen Zeit bleiben.

So groß die materiellen Einbußen allerorten sind, und so schwer sie den wirtschaftlich Schwachen treffen mögen, für die Entwicklung unserer Kunst, insonderheit unserer Musik sind sie eher förderlich als hemmend. Wohlstand und Luxus mögen wohl eine Kunstströmung nach außen hin zu glänzender Entfaltung anregen, zugleich aber führen sie auch die Gefahr der Veräußerlichung und Verweichlichung mit heran.

In dieser Hinsicht kann man es für unsere künstlerische Kultur nur begrüßen, daß ihr äußerlich recht prunkvolles, vielfach aber nur scheinprächtiges Gebäude durch den Krieg etwas ins Wanken geriet. Zerstört wird dabei an Gefühlswerten nur das, worum es nicht schade ist.

Was unser Musizieren äußerlich oft so prunkhaft aufblies und innerlich hohl werden ließ, ist die immer innigere Verknüpfung der künstlerischen Strebungen mit geschäftlichen Interessen, so daß diese jene vielfach überwucherten und töteten. Alle ernsten Musikfreunde sahen insbesondere in dem Konzertunwesen unserer Großstädte, Berlin voran, eine ernste Gefahr für unsere Musikpflege. Dieses Massenmusizieren ohne inneren Zwang, meist ohne eigentliche künstlerische Ziele, wo ein Konzert das andere zu überschreien sucht wie die Plakate an einer Litfaßsäule einander, muß verwirrend auf den Geschmack der Ausübenden wie der Hörer wirken.

Der Ruf nach Eindämmung der Konzertflut und nach einer künstlerisch fruchtbareren Nutzbarmachung der zahlreichen Künstlerkräfte auf dem Gebiet einer intimeren, äußerlich bescheideneren, dafür aber ehrlicheren Kunstpflege ist daher in den letzten Jahren öfter erklungen. Jetzt hat nun die Not des Krieges den Anstoß zu einer Verwirklichung dieses Gedankens gegeben. Dem sozialen Empfinden und feinem kunstopolitischen Urteile einiger Berliner Musikliebhaber danken wir seine energische und geschickte Durchführung, zunächst in Groß-Berlin. Und was bisher erreicht wurde, läßt den Wunsch rege werden, diese Einrichtung möge sich auch nach dem Kriege erhalten.

Ich habe bereits mehrfach den bedeutsamen wertvollen Einfluß des echten Liebhabers auf die Musikpflege betont. Er war und ist der beste, treueste Genosse des Künstlers, selbst der größten. Man denke an die Freunde Beethovens, Schuberts, Brahms'. In seiner Gesamtheit wirkt das Heer der Liebhaber nicht minder bestimmend auf das Musikschaffen ein, wie das Heer der Käufer mit seinen Forderungen das Schaffen der Kunstgewerbler beeinflußt. So muß die Reform unseres Konzertbetriebes vom Liebhaber ausgehen, denn nur er hat die Macht, hier mit Gedanken und Handeln frei vorzugehen, weil er an diesem Betriebe nicht wirtschaftlich interessiert ist und recht eigentlich der Auftraggeber bleibt. Der Liebhaber muß aus seiner Reserve herausgehen, er muß von seinem Mitbestimmungsrechte in Sachen der Musikpflege energisch Gebrauch machen, und muß von seiner Seite aus selber daran gehen, sich die Musik und die Form ihrer Pflege zu fordern, die er wünscht.

Der unverdrossenen und aufopfernden Arbeit zweier kunstliebender Frauen Berlins, Frau Marta Crzelitzer und der Dichterin Clara Viebig, haben wir nun das kräftige Aufblühen einer solchen Liebhaberbewegung in der Musik zu verdanken, die geeignet sein kann, auf unsere Musikpflege einen heilsamen Einfluß auszuüben. Als kluge Realpolitikerinnen verbanden die beiden Gründerinnen der „Stricknachmittage“ einen doppelten praktisch-sozialen Beweggrund mit der künstlerischen Absicht. Man konnte den Besucherinnen dieser Musikstunden sagen: ihr genießt nicht nur, sondern ihr helft zugleich, helft doppelt, mit eurer Handarbeit denen im Felde, mit eurem Beitrag den Musikern. So fanden sich zuerst auf den Ruf der Frau Crzelitzer in deren Heim in Zehlendorf eine stattliche Anzahl Frauen zusammen als Hörerinnen und Helferinnen zu einem menschlich und künstlerisch guten Werke. Und nach diesem Vorbilde schlossen sich bald in Groß-Berlin 28 solcher Zirkel zusammen, deren Wirken von einer gemeinschaftlichen Organisationsstelle geregelt wird.

Selbstverständlich ist die Verknüpfung dieser Musikpflege mit der Ausübung weiblicher Handarbeit nur eine äußere. Der Gedanke war für die Verwirklichung der künstlerisch-musikalischen Ziele sehr förderlich. Diese Verbindung kann aber jederzeit gelöst werden und hat sich vielfach schon gelöst, ohne daß das Musizieren damit ein Ende erreicht hat. Eine geräuschlose Handarbeit verträgt sich aber recht gut mit einem lebendigen Musikgenusse, der ja beim Dilettanten fast stets nur ein unbewußtes Erfassen vorwiegend der elementaren und einiger formaler Ausdrucksfaktoren bleibt.

Bevor wir die Arbeitsleistung dieser Organisation durch einige statistische Daten näher belegen, wollen wir den durch ihr bisheriges Wirken zutage getretenen für Kunst und Künstler in Betracht kommenden Erscheinungen einige Worte widmen. Durch den Krieg sind alle Künstler

wirtschaftlich stark geschädigt worden, die schwachen oft bis zur Gefährdung ihrer Existenzgrundlagen. Hier haben die Stricknachmittage viel gelindert. Einer beträchtlichen Zahl bedrängter Künstler ist durch die Organisation ein erfreulicher fortlaufender Verdienst gesichert worden. Höher aber noch als das Geld, das ihnen hier zufließt, werden von vielen die künstlerischen und rein menschlichen Anregungen, die von diesen intimen Musikstunden ausgingen, bewertet werden. Das Bewußtsein, mit seiner Tätigkeit nicht plötzlich überflüssig geworden zu sein, sondern eine neue Betätigungsmöglichkeit gefunden zu haben, die ihn mit so vielen Liebhabern der Kunst in Berührung bringt, hat wohl gerade manchen feineren unter den Musikern ein gut Teil Sorge und Niedergeschlagenheit, die ihn zu Beginn der Kriegszeit befallen mußte, abgenommen.

Für manchen Hörer bedeuten die zahlreichen Möglichkeiten, mühe- und zwanglos Fühlung mit diesem oder jenem ihm sympathischen Künstler zu gewinnen, die Gelegenheit, die geistige Physiognomie unserer, in der Atmosphäre des Konzertsalles meist unpersönlich wirkenden Vortragskünstler näher studieren zu können, eine wertvolle Bereicherung und Vertiefung seiner künstlerischen Erfahrungen.

Für das Kunstempfinden beider Teile gleicherweise erziehlisch ist es aber, daß hier endlich dem großen Schatz der für intime Räume und auf zarte Klangwirkung hin geschaffenen Musik unserer Meister ein breiteres Wirkungsfeld erwächst. Hier kann der Vortragende endlich einmal auf intime Wirkungen hinarbeiten. Hier hat er nicht nur ein Recht, sondern es ist höchste künstlerische Pflicht, die Schätze der musikalischen Kleinkunst seit Bachs Zeiten vorzuführen, die für den Konzertsaal zu fein und zum Zerpflücken durch Schülerhände zu gut sind. Hier sind Bachs und Händels Suiten, Haydns, Mozarts gesamte Klaviermusik, Beethovens frühe Sonaten und kleine Stücke, Schuberts Tänze, der ganze Reichtum unserer romantischen Miniaturen von Mendelssohn und Schumann an bis zu Kirchner, Heller und dem letzten und tiefsten Meister Brahms, und auch endlich mancher nichtbeachtete tüchtige Kleinmeister unserer Tage am Platze. Auch für die mehrstimmige Kammermusik instrumentaler und vokaler Natur ist hier erst der rechte Boden geschaffen.

Solche Musik im stückbeladenen Konzertsaal zu spielen, ist stilistisch nicht minder arg, als wenn ein Museumsleiter Bildchen von Schwind, Kersten, Friedrichs oder Richter in den Prunksälen seiner Sammlung zwischen Wandgemälden aufhängen wollte. Unser architektonisches Empfinden hat in dem letzten Jahrzehnt eine hohe Verfeinerung erfahren. Der vornehm sachliche Geist, der in einem modernen künstlerisch gestalteten Innenraume jetzt vielfach herrscht, wird den denkbar günstigsten Stimmungsuntergrund für die genannten Werke abgeben.

Man wendet vielleicht ein: um das zu erreichen, bedarf es doch keiner besonderen Organisation. Dergleichen bot bisher schon jede anspruchsvollere Geselligkeit wohlhabender Menschen. Das ist nicht der Fall. Vielmehr unterscheiden sich diese Musiknachmittage wesentlich von den musikalischen Geselligkeiten, wie wir sie in den Häusern besitzender Kreise bisher gewöhnt sind. Sie kennzeichnen sich als reine Hauskonzerte intimen Stiles durch die ausschließliche Vorherrschaft des musikalischen Interesses. Die Nachmittagszeit von 5 bis 7 Uhr schließt jede Berücksichtigung irgendwelcher Tafelfreuden aus. Dann gibt die von der Organisation mit großer Sorgfalt getroffene Wahl der Künstler den Veranstaltungen ein rein künstlerisch sachliches Gepräge. Sie hält ebenso sehr (das verbietet schon die soziale Tendenz) Künstler fern, welche, wie auf den Soireen reicher Häuser, durch ihren Namen lediglich den Glanz des Festes erhöhen sollen, indem sie den zu Zungengenüssen nicht mehr fähigen Gästen durch virtuose Raffinements noch die Ohren kitzeln sollen. Sie vermeidet aber auch jede Möglichkeit eines Vergleiches dieses Musizierens mit dem für gesellige Zwecke engagierten Gewerbemusiker. Es kommen hier vorwiegend die Künstler zu Worte, denen, weil weder Virtuosen noch Geschäftsgenies, der Konzertsaal nie das ausschließliche, sie völlig befriedigende Betätigungsgebiet sein kann.

Zum Schlusse mögen nun noch einige statistische Daten und Zahlenangaben von dem erfolgreichen Wirken der Organisation Kunde geben. Die von Frau Crzellitzer und Frau Viebig geleitete im Abgeordnetenhaus arbeitende Zentrale hat seit Anfang Oktober etwa 50 bis 60 Künstlern mehrere Wintermonate hindurch eine laufende Einnahme von monatlich etwa 70 Mk. vermittelt. Diese Summe konnten sich die Künstler durch vier- bis fünfmaliges Spielen im Monat verdienen. Eine weit größere Zahl von Künstlern fand durch gelegentliche Beschäftigung einen wenn auch geringeren, so doch oft recht willkommenen Nebenverdienst. Wie bereits erwähnt, sind neben diesen pekuniären Vorteilen oft die durch Anknüpfung menschlicher und geschäftlicher Beziehungen zwischen dem Vortragenden und den Hörern sich ergebenden Vorteile oft noch höher zu bewerten.

Die folgende Tabelle wird am kürzesten einen Überblick über die durch die Organisation flüssig gemachten und ausschließlich zum Vorteile der Künstler aufgewendeten Gelder geben.

	Zahl der Zirkel	Einnahmen	Ausgaben
Oktober	1	Mk. 118	Mk. 70
November . . .	7	„ 1 986	„ 1 012
Dezember . . .	19	„ 4 414	„ 3 169

	Zahl der Zirkel	Einnahmen	Ausgaben
Januar	28	Mk. 4 166	Mk. 3 875
Februar	28	„ 4 699	„ 4 321
März	21	„ 3 708	„ 3 367
April	18	„ 2 864	„ 2 633
Mai	11	„ 2 000	„ 2 000
Juni	10	„ 1 500	„ 1 500
Juli	2	„ 500	„ 400
		Mk. 25 955	Mk. 22 347

Völlig unentgeltlich wurde die gesamte organisatorische Arbeit (das Bureau im Abgeordnetenhaus war gleichfalls kostenlos zur Verfügung gestellt) geleitet. Die Künstler haben es also hier mit einer geradezu idealen Konzertagentur zu tun, und wohl jeder unter ihnen hat dieses kunstfreudige und uneigennützig Wirken mit dankbarer Genugtuung empfunden.

Die Zahl der also beschäftigten und honorierten Künstler (Sänger, Geiger, Pianisten) beträgt rund zweihundert. Ein großer Teil von ihnen konnte nur gelegentlich beschäftigt werden, da ihre Leistungen den Ansprüchen der Organisation nicht genügten, oft auch deshalb, weil die Beziehungen erst eingeleitet wurden, nachdem die meisten Stellen besetzt waren. Es war hier bisher noch vieles im Werden, und die Organisation wird mit Beginn des zweiten Spieljahres im September viel leichter und zielbewußter arbeiten können. Von allen Seiten, der der Künstler wie der Hörer, wurde die Fortführung dieses Unternehmens lebhaft gewünscht, und es ist daher sicher zu hoffen, daß hier ein für unsere Musikpflege künstlerisch und wirtschaftlich heilsames Werk sich in erfreulichem Aufblühen befindet. Das Verdienst gebührt hier ausschließlich einem Kreise echter Liebhaber mit seinen beiden tatkräftigen Leiterinnen an der Spitze.

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 82. Jahrgang, No. 19, 20 und 22. —

No. 19. „Die neudeutsche Partitur.“ Von Adolf Prümers. „... Ist es ein Verbrechen, wenn unsere heutigen Partituren äußerlich anders dreinschauen als die von Mozart und Beethoven? Ist es vielmehr nicht ein Unsinn, eine Karikatur, daß unsere Partituren den Stempel längst verrauschter Jahrhunderte tragen? Jede Zeit hat ihren Stempel; warum soll sich die neudeutsche Zeit, unser ‚heute‘, nicht des eigenen Zeitstempels bedienen dürfen? Mozart, obwohl urdeutsch in Wesen und Art, kleidete seine Partituren in die Sprache seiner, nämlich der italienischen Schule. Das war damals gang und gäbe, war Spiegel und zugleich Stempel jener Zeit. Sollen wir Deutsche aber, die wir zu den Füßen deutscher Meister gesessen haben, nicht das gleiche, das eigentlich Selbstverständliche tun? Sind wir Wagners Erben oder sind wir es nicht? Diese und weit mehr andere Gründe haben nun bisher nahezu nichts ausgerichtet. Wie lange wollen wir noch hinter unserer Zeit und ihren Erscheinungen und gebieterischen Forderungen wie Sieche und Krüppel herumhumpeln? Hat Wagner umsonst gelebt? Verstehen wir ihn nicht? Verstehen wir Musiker nicht den eisernen Schritt unserer Zeit? Bisher mußte es so scheinen; holen wir das Versäumte doch endlich nach! Fort mit den faulen Ausreden, mit den ‚wichtigen Bedenken‘, mit den historischen Gesetzen! Die italienischen Bezeichnungen sind im Laufe der Jahrhunderte so morsch geworden und in Vergessenheit geraten, daß wir z. B. *tenero*, *slentando* erst im Wörterbuch aufsuchen müssen. Sollen wir warten, bis die Zeit ihr Zerstörungswerk vollendet hat? Das erleben wir nicht. Nein! Geben wir unserer Zeit das, was ihr gebührt: den Zeitstempel der deutschen Sprache! ... Warum soll die italienische Sprache das Recht haben, urdeutsche Musik zu bevormunden? Zu deutschen Noten gehören auch deutsche Bezeichnungen! Wenn wir dem historischen Prinzip zuliebe die *pp*, *mp*, *mf*, *f* und *ff* beibehalten, so ist ihm damit vollauf Genüge getan. Deutsche Meister! Schafft neudeutsche Partituren!“ — No. 20. „Die Fremdwörter in der Musik.“ Von Max Unger. „... Bis wir eine auch von Fachausdrücken gänzlich gereinigte deutsche Sprache besitzen werden, wird immerhin noch viel Wasser den Rhein hinabfließen, und bis dorthin werden sich freilich die wahren Freunde der deutschen Sprache wohl oder übel — nicht glücklicherweise — noch mit vielen schlecht klingenden Fremdwörtern abfinden und sie in ihrer Sprache dulden müssen, wie ich es auch hier und da noch mußte. Aber unbedingt in Acht und Bann sollte jedes irgend entbehrliche Fremdwort, geschweige denn aus bloßer Eitelkeit und Prahlucht angewandte getan werden. Wenn aber die Sprachreinigung im gleichen Verhältnis wie in den letzten Jahren andauert, werden wir, sollte man denken, eigentlich nur wenige Jahrzehnte benötigen, um eine ziemlich gesunde Sprache zu besitzen. Offene Fehde aber allen Sprachverwilderern, denen die bisherigen Fremdwörter noch nicht genügen und die ihre Eitelkeit darein setzen, möglichst alberne Mißbildungen neu zu erfinden. Ein Beispiel für viele: die Zwitterbildung ‚Beethovenianismen‘, die Merkmale Beethovenscher Kompositionsweise bezeichnen soll. Wenn ich nicht irre, wurde das Wortungetüm erst vor wenigen Jahren gebildet. Sein Erfinder war darauf gewiß sehr eingebil-det.“ — No. 22. „Zukünftige Musik.“ Von Otto R. Hübner. Verfasser erblickt in stärkerer Pflege der Tonkunst ein wirksames Mittel zur Bekämpfung der zunehmenden Veräußerlichung unseres Wesens. Er wendet sich gegen die „Verstandeskomponisten“, d. h. gegen die Erzeuger innerlich-ärmer, äußerlich-glänzender Musik,

wie sie uns in den letzten Jahren oft genug in Theater und Konzertsaal begegnet sind. „Davon aber müssen wir abzukommen suchen und unser ganzes Innenleben wieder mehr zu vertiefen trachten. Der jetzige Krieg wird uns diese Aufgabe erleichtern: denn ließ er nicht in vielen Menschen wieder starke Lebensgefühle erwachen! Und warf nicht schon so mancher allen äußeren Flitter beiseite aus innerer Kraft! Die Lebensnot ist an uns Deutsche herangetreten; sie wird uns nicht schwächen, sondern vertiefen, vor allem aber wieder wahrhaftig machen. Und dieser erhöhte Zustand soll in unserer künftigen Kunst zum Ausdruck kommen. Darum dürfen wir hoffen, daß in der Zukunft weniger kompliziert-interessante, als vielmehr einfach-ausdrucksvolle Musik geschrieben wird. Unsere schaffenden Künstler sollten sich auch nach dem Geschmacke der Laien und Kunstfreunde mehr umtun, auf deren Liebe doch alle Kunst begründet ist. Gerade jetzt quillt der alte Brunnen der Volkskunst wieder in erneuter Frische, und wer ihm lauscht, der wird verstehen, was sein Plätschern kündigt: Auch alle Kunst soll nur dem heil'gen Leben dienen!“

BOHEMIA (Prag), 23. Mai 1915. — „Brauchen wir die italienische Oper?“ Von F. A. Verfasser befürwortet die vorläufige Ausschließung der Jungitaliener (Mascagni, Leoncavallo, Puccini u. a.) von den deutschen Bühnen. „... Verdi, Rossini und die übrigen alten Italiener werden von der prinzipiellen Ausschließung weniger betroffen. Die Meister vergangener Generationen haben mit den gegenwärtigen Verhältnissen nichts zu schaffen, und wir werden uns wohl hüten, uns der Lächerlichkeit preiszugeben wie die Franzosen, die für Beethoven erst die belgische Abstammung seiner Vorfahren reklamierten, um seine Schöpfungen nicht entbehren zu müssen. Wir waren auch Bizet gegenüber nicht intolerant, von unserem Verhalten gegen Shakespeare ganz zu schweigen. Kunstwerke, welche allgemeiner Kulturbesitz sind, stehen jenseits der Zeitströmungen. Ob notwendig oder entbehrlich, das ist die Frage, die man sich bei der Erwägung des Boykotts vorzulegen hat. Der Kunstfreund wird darauf antworten, daß er für einige Zeit sein Auskommen ganz gut auch ohne Verdi und Rossini — den Wert ihrer Werke zugegeben — finden kann. Wenn die Franzosen Beethoven gegenüber zu der obenerwähnten Finte ihre Zuflucht nahmen, so lächeln wir darüber, aber wir verstehen diesen Vorgang, durch den man überchauvinistische Empfindlichkeit zu beruhigen suchte. Denn ohne Beethoven ist für den Musiker kein Auslangen. Der italienischen Opernmusik zuliebe braucht man nicht solche Ausflüchte zu machen. Sie ist Luxuskunst, und es wird bei uns gewiß nicht als ein Unglück empfunden werden, wenn wir auf sie für wenige Zeit verzichten. Wir werden uns also auch Verdi gegenüber zurückhaltend verhalten, ganz abgesehen davon, daß auch Verdi aus seiner österreichisch- und deutschfeindlichen Gesinnung nie ein Hehl gemacht hat. Von solcher Erwägung ausgehend, hat bereits die Direktion unserer Landesbühne ihre Maßnahmen getroffen und aus dem Programm der heutigen gemischten Opernvorstellung das ‚Rigoletto‘-Fragment entfernt. Die Einbuße, die der Spielplan dadurch erleidet, mag auf den ersten Blick größer scheinen, als sie eigentlich ist. Nur der Behaglichkeit des Genusses verdankt die italienische Opernmusik ihre Vordergrundstellung im Repertoire. Aber Hand aufs Herz, ist man ihrer nicht schon ein wenig überdrüssig? Und ist der Ernst der Zeit mit solchem Behagen vereinbar? Wir haben in unserer musikalischen Schatzkammer den reichlichsten Ersatz für ‚Troubadour‘, ‚Rigoletto‘, ‚Traviata‘ und ‚Maskenball‘, und wenn statt Puccini und Leoncavallo zeitgenössische deutsche und österreichische Komponisten zu Gehör gelangen, so erfüllt man diesen gegenüber nur eine lange genug vernachlässigte Pflicht. Darum fort mit welschem Dunst und welschem Tand. Ehren wir unsere deutschen Meister!“

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 8., 9. und 10. Juni 1915. — (8. und 9. Juni.)

„Der deutsche Musikstil.“ Von Hans Joachim Moser. Verfasser untersucht die Frage, ob und wie weit es denn überhaupt eine nicht nur geographisch, sondern auch ihrem innersten Wesen nach wirklich „deutsche“ Tonsprache gebe; ob es nicht bloß eine Art von Zufall sei, daß die zweifellos im letzten Jahrtausend immerfort wandernde Vorherrschaft der musikalischen Kultur von den englischen und nordfranzösischen Kelten des 11. bis 13. Jahrhunderts zu den Italienern der Dantezeit, dann zu den Niederländern, hierauf wieder zu den Italienern und Franzosen, nun endlich aber zu uns Deutschen gekommen sei, um vielleicht künftig etwa den Skandinaviern oder Russen oder sonst wem zuzufallen. Moser glaubt, daß der besondere deutsche Musikstil weniger prägnant zu fassen ist, als derjenige anderer Länder. Es bedürfe anscheinend erst eines gewissen Abstandes von Rasse und Sprache, um die schaffenden Musiker zum vollen Bewußtsein völkischer Stilmerkmale zu bringen. „Hieraus also ließe sich hauptsächlich das seltsam anmutende Paradox erklären: daß wir keine gleich charakteristische ‚deutsche Musiksprache‘ auf der Palette haben, eben weil die tonangebenden Meister, von denen allein solche Prägungen hätten ausgehen können, an den entscheidenden Zeitpunkten selbst Deutsche gewesen sind! Es besteht hierfür aber auch noch ein anderer, nicht minder schwerwiegender Grund: die geographische Lage Deutschlands als Durchzugsgebiet. Was das bedeutet, lehrt uns die europäische Kriegsgeschichte: Wie unser Vaterland nacheinander von Römern, Hunnen, Avarn, Normannen, von Franzosen, Spaniern, Schweden und Russen mit Heerhaufen überzogen worden ist, so haben uns gleichermaßen seit Merowingerzeit Schwärme lateinischer Mimen, irischer und burgundischer Klosterleute, polnischer und englischer Geiger, französischer und italienischer Tonkünstler mit ihrer Musik überlaufen und heimgesucht; dies wie jenes aber nicht einmal ausschließlich zu unserem Schaden, denn leibliche wie geistige Rassenaufrischung ist oft genug die bedeutsame und segensreiche Folge hiervon gewesen...“ „... während Karl Lamprecht einmal ausgesprochen hat, daß die Römer alle Kulturen in sich aufsaugten, um sie vergrößert, verroht, wieder von sich zu geben, darf man in der Tonkunst wie auf anderen Gebieten von den Deutschen getrost behaupten, daß sie willig, ja gierig jede fremde Anregung in sich aufnahmen, um sie veredelt und vertieft der Welt zurückzugeben...“ „... Wie sich in diesen Tagen vornehm und gering, jung und alt, arm und reich zu einem Heer in einem Geiste zusammengefunden hat, wie der blasse, blasierte Snob der Großstadt sich im Schützengraben in den vollblütigen, blondbärtigen, gebräunten Teutonen zurückverwandelt hat — so möchte man uns auch auf dem Gebiet der deutschen Musik einen neuen, allgemeinen Geist der Stärke, der Frische, des Frommseins, des fröhlichen Auferstehens im Zeichen der Blutenossenschaft aller Klassen wünschen. Damit unsere großen Könnern nicht mehr ausschließlich nach internationalen Sensationen, wahnwitzigen technischen Experimenten, kitzelnden Nervenwirkungen in groteskem Wettrennen, aber mit stärkster kaufmännischer Begabung haschen, während der schlichte Mann sich in dem Schund frivoler, beschränkter, geschmackloser Operettenschlager für den schmerzlichen Ausfall an guter, neuer, ihm erreichbarer Kunst schadlos halten muß. Möge aller artistische Hochmut, alle epigonische Novitätenklügelei, alles kleinliche Parteigezänk vor dem einen allgewaltigen Verantwortlichkeitsgefühl hinschwinden: daß dem deutschen Volk seine herrliche Tonkunst erhalten bleibe in immer verjüngtem Frühling! Wie sagt doch der große, so oft mißbrauchte Nietzsche? ‚Nicht um die Erfinder neuen Lärms — um die Erfinder neuer Werte dreht sich die Welt!‘ Warum sind die einst

hochmusikalischen Engländer seit der Hochblüte des Puritanismus völlig im tonkünstlerischen Wettbewerb der Nationen ausgefallen? Weil ihnen die sittliche Stärke, das reine Herz, der ehrliche Wille vor Heuchelei, Völlerei und Krämertum abhanden gekommen ist. ‚Merk’s, Wien —!‘ Die lebendige deutsche Kunst wird nicht in Debattierklubs, im Zigarettenqualm der Nachtcafés, im schwellenden Fauteuil üppiger Boudoirs errechnet — sondern man suche sie dort, wo sie der Beethoven der Pastoral-symphonie, der Bach der Pfingstkantate, der Stadtpfeifergesell des Lochheimer Liederbuches, wo sie der tapfere Herr Walter von der Vogelweide gefunden hat: ‚Unter der Linden, an der Heide . . .‘ Möge sie uns dort kraft der gewaltigen Umwandlungen dieses Krieges wieder auf-
 erstehen zu ewigem Leben! Das walte Gott!“ — (10. Juni.) „Fünzig Jahre ‚Tristan‘.“ Zur Erinnerung an den 10. Juni 1865. Von Gustav Manz.
 „... Selten wohl, ja nie vielleicht ist ein Werk der tragischen Kunst geschaffen worden, bei dessen Zeugung und Geburt die hochgespannteste Schöpferkraft des künstlerischen Genius selbst so zerschmetternd zusammenprallte mit der Tragik des persönlichen Erlebens. Es war, als ob dieses ‚Schmerz-
 kind‘ nur in einer Luft sich sein Lebensdasein erkämpfen dürfte, die durchbraust war von stürmenden Orkanen und schreckenvollen Gewittern. Im Sommer 1858, als der ‚Tristan‘ wurde, steht über dem Haupt seines Schöpfers selbst als düsteres Symbol das Isoldenwort: ‚Mir erkoren, mir verloren‘; zarteste Gespinnste seelischer Harmonie zerreißt die hastige Hand mißverstehender Eifersucht; in jäher Flucht verläßt der Künstler sein grünes Asyl und stürzt sich aufs neue in die Odyssee eines heimlosen Wanderlebens; nichts nimmt er mit sich als eine Erinnerung und jenen Schatz der ‚Träume‘, aus denen sich ihm in der melancholischen Stille des Palazzo Giustiniani das Klangwunder der Liebesnacht gestaltete. Im Sommer 1865, als der ‚Tristan‘ ins Leben trat, erfuhr der Schaffende zum ersten Male wieder seit den verdämmernden Jugenderinnerungen an die große Wilhelmine Schröder-Devrient die Erfüllung eines künstlerischen Ideals. Schnorr von Carolsfeld, damals in der Blüte seiner 29 Jahre, wurde ihm als ‚singender Darsteller‘ die heldischste Verkörperung hochfliegender Träume; er macht das Unmögliche möglich, ihm gelingt das Wagnis, an dem alle anderen gescheitert — er ‚schafft‘ den ‚Tristan‘ in jenen vier Vorstellungen, die man als die wahrhaft ersten deutschen Bühnenfestspiele bezeichnen darf —, und acht Tage nach seinem Abschied von München liegt er auf der Totenbahre; in verzweifeln-
 dem Jammer eilt Wagner nach Dresden, um seinen Sänger zu bestatten, er kommt um zwei Stunden zu spät, und wie eine grausige Ironie dünkt es ihn, daß die fröhliche Elbestadt gerade in Flaggenschmuck und Kranzgewinden prangt, um 20 000 deutsche Sänger zu empfangen . . . Es ist ein unumstößlicher Beweis für die aus dem Innern sich rastlos erneuernde Kraft des Genius, daß die zwei furchtbaren Schicksalsschläge, die in Wagners Leben mit dem ‚Tristan‘ verknüpft sind, ihn nicht zum gebrochenen Manne gemacht haben. Er mußte eine Liebe ersticken und hat ihr in seinem Werk ein Denkmal gesetzt; er hat den teuersten Künstler und Freund begraben und schenkte der Welt kurz darauf das Werk heiterster Verklärung, die ‚Meistersinger‘ . . .“

DER TAG (Berlin), 23. April 1915. — „Sven Scholander und Deutschland.“ Von Carl Krebs. Vor kurzem ging die Nachricht durch die Zeitungen, der bekannte, gerade auch in Deutschland gefeierte schwedische Lautensänger habe ein Exemplar des Buches „Ein Volk in Waffen“ von Sven Hedin, das ihm der Verfasser selbst zugestellt hatte, mit den Worten zurückgeschickt, er wolle ein solches Machwerk nicht im Hause haben. Scholander versandte später an die deutschen Zeitungen

eine langatmige Erklärung, in der er sein Verhalten zu rechtfertigen suchte. Er behauptete, daß er lediglich von dem Wunsche geleitet sei, die strenge Neutralität seines Landes und seiner Regierung auch seinerseits zu wahren, und daß ihm eben Sven Hedin in diesem Sinne die Neutralität nicht gewahrt zu haben scheine. Deshalb und nur deshalb habe er ihm sein Buch zurückgeschickt, das er übrigens nicht als Machwerk bezeichnet habe. Wie für die Belgier gedanke er auch für die notleidenden Ostpreußen und Galizier zu konzertieren. „Scholander's Versuch,“ schreibt nun Carl Krebs, „seine Haltung zu begründen und zu rechtfertigen, erscheint mir völlig verfehlt, keiner seiner Gründe ist stichhaltig. Die Neutralität eines Volkes wird durch seine Regierung bedingt, nicht durch das, was die einzelnen Untertanen reden oder tun; Schweden ist neutral, trotzdem Sven Hedin warm für Deutschland eintritt, trotzdem Forsell einem englandfreundlichen Banausen die Wacht am Rhein ins Gesicht singt. Scholander's kleinliches und ängstliches angeblich neutrales Verhalten ist im Grunde weiter nichts als Feigheit; Feigheit, wirklich Farbe zu bekennen und dadurch etwa die eigene Haut zu Markte zu tragen. Oder ist es noch mehr, ist es Undank? In keinem Lande, selbst in seinem eigenen nicht, ist Scholander so enthusiastisch gefeiert worden wie in Deutschland, und zwar von hoch und niedrig, von den Fürsten wie vom Volk, ja, unser Kaiser hat ihn in außerordentlichem Maße ausgezeichnet und zu sich herangezogen. Und schon um des Kaisers willen, der sich in Worten und Taten so herrlich bewährt hat, zu dem jetzt alles, was deutsch fühlt, in ehrfürchtiger Liebe aufschaut, schon um des Kaisers willen hätte Scholander, wenn er wirklich deutsche Sympathieen hatte, sie offenbaren müssen, um zu beweisen, daß er jener Ehre würdig war. Aber er hat zuerst für die Belgier konzertiert, ohne sich darum zu kümmern, ob er dadurch deutsche Gefühle verletzte, gerade für die Belgier, deren Zivilbevölkerung gegen unsere Soldaten jede Gemeinheit begangen, sie aus dem Hinterhalt überfallen und auf das grausamste verstümmelt hat. Wenn er jetzt, nachdem die Notiz in der Kieler Zeitung erschienen ist, auch für die Ostpreußen singt, so hat das nicht viel zu bedeuten: zuerst hätte er's tun sollen, wenn ihm an unserer Zuneigung gelegen war. Scholander's Satz, daß der wahrhaft Neutrale seine Gesinnung sorgfältig verstecken und sich ruhig und abwartend verhalten müsse, eröffnet den Blick in einen wahren Abgrund utilitaristischer Gesinnung. Wenn Deutschland als Sieger aus diesem Kampf hervorgeht, was ich mit Sicherheit voraussehe, dann ist es keine Kunst, hervorzutreten und zu deklamieren: Ich hab's ja immer gesagt, die Deutschen sind prächtige Menschen, ihre gute Sache hat die Oberhand behalten, und ich liebe sie unsäglich. Nein, gerade jetzt, wo die Lage noch unentschieden ist, wollen wir wissen, woran wir sind, wer uns Freund ist oder Feind. Und da gilt das Wort: ‚Wer nicht für mich ist, der ist wider mich.‘ Wer in dieser Zeit nicht zu uns steht, der ist unser Feind, mag er noch so laut behaupten, er sei nur neutral. Dieser heilige Krieg sondert das Metall von den Schlacken, scheidet Charaktere und Geister. Hedin hat sich als lauter erwiesen, als Edelmetall; er hatte ja auch schon früher erkannt, eine wie furchtbare Gefahr seinem Vaterland durch Rußlands Ländergier drohte, hatte Weckrufe ausgestoßen und versucht, den politisch Unsichtigen die Augen aufzureißen. Scholander hat sich für Hedin's Aufklärungsversuche unzugänglich erwiesen und fährt fort, den Tatsachen gegenüber gewaltsam die Augen zuzudrücken. So möge er denn nur weiter ‚neutral‘ bleiben, aber er möge sich nicht wundern, wenn von nun an Deutschland sich ihm und seiner Kunst gegenüber ebenfalls ‚neutral‘ verhält.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

262. **Gustav Götze:** Klassische Stoffe für das Musikediktat und für Gesangsübungen vorgeschrittener Schüler. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

In dieser empfehlenswerten Sammlung ist von dem Herausgeber der Versuch gemacht, dem Schüler wertvolle Beispiele aus der Musikliteratur zu vermitteln. Es mag dahingestellt bleiben, ob das Büchlein seine Entstehung einer Äußerung verdankt, die ich in Heft 18 des XIII. Jahrgangs der „Musik“ gelegentlich einer Besprechung von Max Battkes „Unerschöpflichen Diktatstoffen“ niederlegte. Jedenfalls ist mein Gedanke hier in einer Art und Weise verwirklicht, der ich im allgemeinen beipflichten kann. Eines nimmt mich bei der Anlage des Heftes jedoch wunder: Der Verfasser geht von der Tonleiter aus, während es doch natürlicher und für das Auffassungsvermögen des Schülers leichter wäre, nach Art von Carl Eitz' „Singfibel“, für dessen Tonsilben G. Götze mit vollem Rechte warm eintritt, vom Dreiklang auszugehen, der gewissermaßen in der Luft liegt und in Kinderliedern darum eine große Rolle spielt. Zitate wie das Rondothema im Beethovenschen Violinkonzert, das Hauptthema der „Eroica“ wären meines Erachtens und nach meinen Erfahrungen für den Anfänger im Musikediktat geeigneter als die von G. Götze gebotenen. Wünschenswert wäre auch die Richtigestellung der Taktarten bei den Beispielen, die leider nicht genügend berücksichtigt ist. So sind z. B., um einige herauszugreifen, Nummer 10, 18, 32, 49, 58, 104, 105, 132, 133 nicht den metrischen Schwerpunkten entsprechend notiert. Wo aber böte sich eine bessere Gelegenheit, auf rhythmische und metrische Probleme einzugehen als im Musikediktat? Große Sorgfalt ist auf die Phrasierung der Themen, bei denen auch auf musikalische Formenlehre eingegangen ist, verwendet. Mit der Gliederung der Beispiele nach den Tonarten C-, G-, D- und F-dur ohne oder mit leiterfremden Tönen kann bei Gebrauch des Heftes, das 1 Mk. kostet, ruhig gebrochen werden. Ebenso dürfte es auch geraten sein, die Motive aus Wagners Tondramen vor der dritten und vierten Abteilung zu verwenden, wenigstens zum großen Teil. Alles in allem ist das Büchlein ein treffliches Hilfsmittel, die heranwachsende Jugend mit den Meisterwerken vertraut zu machen, indem sie beim Musikediktat wirklich musikalische Luft einatmet und sich einprägt. Ich möchte es darum warm empfehlen. Martin Frey

263. **Heinrich Pfannschmidt:** Was muß geschehen, um eine größere Würdigung der Kirchenmusik im kirchlichen und öffentlichen Leben herbeizuführen? Verlag: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. (Mk. —.40.)

Im vorstehenden gibt der in Berlin als tüchtiger Kirchenmusiker bekannte Verfasser sozusagen ein Programm für die Bestrebungen auf genanntem Gebiet. Er sagt mit Recht: „Die Kirchenmusik bietet in ihren unermeßlichen, noch unbekannten Schätzen den modernen religiösen Volksbedürfnissen die entsprechende Befriedigung und Stärkung und der Kirche eine

mit ihren ältesten Überlieferungen durchaus übereinstimmende Art reichster Betätigung.“ (Zitat aus einem diesbezüglichen Artikel von Gustav Langen [Dürerbund-Flugblatt].) Hoffentlich wollte Verfasser damit aber nicht etwa sagen, daß die lebenden Komponisten nicht imstande wären, gute Kirchenmusik zu schreiben! Dem müßte ich allerdings energisch widersprechen. Damit, daß Pfannschmidt meint, die Berliner Königliche Hochschule für Musik und das hiesige Königliche akademische Institut für Kirchenmusik seien die einzige Quelle zum kirchenmusikalischen Studium, haut er arg daneben. Verkennt er etwa ganz das viel sorgfältigere Privatstudium? Da müßte ich ein weiteres kräftiges Veto einlegen. Was er dann weiterhin vermeldet über „Besoldung der Kirchenbeamten“ ist in vieler Hinsicht allbekannt, und doch wird's nicht eher besser mit der Bezahlung aussehen, bis daß man endgültig damit aufhört, seminaristisch gebildete Schullehrer an so wichtige Posten zu „berufen“. Das mag in entlegenen kleinen Nestern angängig sein (vielmehr notwendig), aber in Städten sollte man allgemein sich entschließen, nur Berufsmusiker mit dergleichen Ämtern zu betrauen. Daß man den Organisten im „Allgemeinen Landrecht“ noch zu den „niederen“ Kirchenbeamten rechnet, beleuchtet so recht die Art und Weise der staatlichen Würdigung der Kirchenmusik. Man soll also auch hier von „Oben“ anfangen zu reformieren, dann wird's schon besser werden. Der Autor hat recht, wenn er sagt: „Beim Lesen dieser Verordnungen (Kirchengemeinde- und Synodalordnung von 1873) kommt man aus dem Kopfschütteln nicht heraus; es erscheint unglaublich, daß es sich um einen Beruf handelt, der größtenteils von akademisch gebildeten Männern versehen wird.“ Und seinem Wunsche: „Also lasse man die älteste, die treueste und erfolgreichste Mitkämpferin der Religion — die musica sacra auch in den Synoden mitarbeiten“, kann ich vom allgemeinen und speziellen Standpunkte aus nur nachdrücklichste Unterstützung zuteil werden lassen, auf daß in Bälde bei den beteiligten Parteien völlige Einigkeit herrschen möge, die allein nur ein gedeihliches Zusammenwirken von Kunst und Religion gewährleistet. Carl Robert Blum

MUSIKALIEN

264. **Philipp Gretscher:** Zehn charakteristische Solfeccien und Vokalisieren. op. 87. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Man sollte meinen, daß es nicht schwer halte, aus dem ungeheuren Vorrat von Gesangsübungen und -studien ein genügend abwechslungsreiches Material für den Unterricht zusammenzustellen. Und doch ist dies nicht so einfach. Gar mancher Schüler vermag den altbewährten, vielleicht etwas akademisch trockenen Übungen nur wenig Zuneigung abzugewinnen, und gar leicht gerät er in Gefahr, wenn er für das Studium des lebendigen Liedes oder gar der Arie noch nicht reif ist, das ganze Interesse am Gesangsstudium zu verlieren. Da heißt es

nun Übungen finden, die das Strenge mit dem Zarten, das Zweckmäßige mit dem melodisch Anmutigen vereinen, daß der Schüler in der Meinung, fast ein Lied ohne Worte zu studieren, sein Können festige und stärke. Sehr willkommen dürften da Lehrer wie Schüler die Solfeggien und Vokalsen von Gretscher sein, die sich neben selbstverständlicher Zweckmäßigkeit durch eine große melodische Anmut und Leichtflüssigkeit auszeichnen. An Zahl überwiegen die Solfeggien; zur Kräftigung der im Knochengerüst des Rhythmus Schwachen eignen sich in Sonderheit No. 1, 3, 5, 7 und 10. Aus den Nummern 2, 4 und 6 läßt sich bei sorgfältigem Studium eine Menge an gebundenem Singen und ausdrucksvollem Vortrag (dieser auch an den beiden kleinen Walzern No. 3 und 7) lernen, und es empfiehlt sich, diese Übungen anfangs so breit als möglich zu nehmen, um alles herausholen zu können; dies gilt ganz besonders von dem lieblichen Wiegenlied (No. 4). Den acht Solfeggien stehen nur zwei Vokalsen gegenüber, dafür gehört die Gondoliera (No. 9) für zwei Stimmen zu den reizvollsten Übungsstücken, die man sich nur wünschen kann; in anmutigem Wechsel heben sich die beiden Stimmen voneinander ab, suchen einander spielend zu haschen und vereinen sich wieder zu ruhig dahinströmendem Wohllaut. Wer seinen Schülern eine Freude machen will, versäume nicht, ihnen Gretscher op. 87 in die Hand zu geben, er wird an dem freudigen Fleiße merken, wie sehr er das rechte getroffen hat. Und damit sei das Heften allen Lehrern und Lernenden wärmstens empfohlen. Hjalmar Arlberg

265. Karl Kämpf: Männerchöre a cappella. op. 53 „Sängergrab.“ op. 54 „1914.“ op. 55 a) „Holdes Entzücken“, b) „Triolett.“ Verlag: „Eos“, Berlin. (Part. je Mk. —.80.)

Diese Chöre gehören mit zum Besten, was auf diesem Gebiete in neuerer Zeit erschienen ist. Sie vermeiden ausgetretene Pfade, und nichts von der gefürchteten Liedertafel ist in ihnen zu finden. Kämpfs Geschicklichkeit im Männerchorsatz ist wirklich bedeutend. Er hat das schwierige Rezept gefunden, neuzeitlich, aber doch gesänglich zu schreiben, und so, daß es auch wirklich zu treffen ist. Auch seine melodische Erfindung ist von nicht gewöhnlicher Qualität. Einigermassen begabte Chöre werden hier wertvolles Material finden. „1914“ von Gerh. Hauptmann („Es kam wohl ein Franzos daher“) verlangt eine starke Besetzung mit glänzenden Tenören. Hier sind zur Charakterisierung der einzelnen Gegner deren Nationalhymnen geschickt verwendet. „Triolett“ ist eine lustige, fast übermütig zu nennende Fuge, die sich auf einem kurzen Text von Friedrich Rückert (Einen Kreuzer gab' ich hin) virtuos aufbaut und in einen graziösen, wirkungsvollen Schluß mündet. Für das beste Stück halte ich den Chor „Holdes Entzücken“, ein Frühlingsgedicht von zartester Farbgebung, voll von aparten Stimmungen und glücklichen Eingebungen.

266. Karl Kämpf: Drei Gesänge. op. 52. No. 1. Der Reisebecher. (Mk. 1.50.) No. 2. „Ganz wie du.“ (Mk. 1.—.) No. 3. „Du und ich.“ (Mk. 1.20.) op. 56. „Altes Haus“, Ballade für eine Singstimme und Klavier. (Mk. 1.80.) op. 57. No. 1. „Die

Wacht an der Weichsel.“ (Mk. 1.—.) Verlag: „Eos“, Berlin.

Auch diese Gesänge von Kämpf muß man als willkommene Gaben von Herzen begrüßen. Sie tragen ein durchaus neuzeitliches Gepräge und sind wirklich geschrieben für eine Singstimme und Klavier, denn dieses tritt nie als nebenher gehende Stütze des Gesanges, sondern völlig als selbständig illustrierender Faktor auf. Die Begleitungen sind natürlich nicht immer einfach zu spielen, aber man muß anerkennen, daß ihre stellenweise Schwierigkeit in der Struktur des Ganzen begründet ist. Es sind Erzeugnisse mit wirklichen Einfällen, deren Innigkeit z. B. in „Ganz wie du“ sich wohl niemand wird entziehen können. Wie wohlgedacht ist der Klavierpart in dem tief empfundenen „Der Reisebecher“. Am interessantesten ist die Ballade „Altes Haus“. Hier erinnern die direkt genialen Detailschilderungen an die besten Einfälle von Loewe. Sie ergeben sich ebenso wie der jubelnde effektvolle Schluß zwanglos aus dem Ganzen. Die Harmonieverbindungen in diesem Stück sind originell.

267. Karl Kämpf: Zwei Konzertstücke für Klavier. op. 39. 1. „Valse caprice.“ (Mk. 2.—.) 2. „Elfe und Gnomen.“ (Mk. 1.80.) Verlag: „Eos“, Berlin.

Zwei effektvolle Vortragsstücke mit flüssigem, gut klingendem Klaviersatz, in denen das kapriziöse Element eine große Rolle spielt. Trotz des glänzenden Gewandes sind sie nicht übermäßig schwer und einer guten Wirkung sicher. In dem Walzer hebe ich den ruhigen Mittelteil als besonders eindrucksvoll hervor. Emil Thilo

268. Fritz Klopfer: „Fünf arabische Kriegslieder des berühmten [sic!] deutschen Kriegsfreiwilligen Fritz Klopfer. Tunisische Melodien mit arabischem und deutschem Text.“ Verlag: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig 1915. (Mk. 1.—.)

Der Titel und die Liederüberschriften lassen vermuten, daß der Herausgeber zugleich Verfasser der Texte ist, obwohl die jedesmal vorangestellte arabische Niederschrift nebst beigegebener deutscher Lesart den Glauben erwecken muß, als handele es sich um arabische Originaltexte. Immerhin sind diese fünf Gedichte in ihren naiven Gedankengängen nicht übel empfunden. Dagegen haben die zugehörigen simplen Melodien keine Spur von exotischem Gepräge, weder in Tonart noch Rhythmus. Daran ändern nichts die Bemerkungen des Herausgebers, daß die Araber die Terz am liebsten etwas unrein singen, und daß ihre Lieder nicht in vielstimmigem Satze gesungen, noch begleitet werden dürfen. Georg Capellen

269. Carl Schönherr: „Heimatswimpel.“ Für Gesang und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Dieses zu der Sammlung „Deutsche Flottenlieder“ gehörende Tonstück besticht durch eine schöne, sangbare und feurige Weise und erhebt sich in Aufbau und Ausdruck nicht unwesentlich über den Durchschnitt der gegenwärtigen musikalischen Massenerzeugung.

270. Ernst Sompeck: „Ich bin ein armer Exulant.“ Für eine Singstimme mit Orgel oder Klavier. (Mk. —.50.) Verlag: ebenda.

Das ergreifende Gedicht Josef Scheitbergers, unter dessen Führung i. J. 1686 die vertriebenen 20000 Protestanten Salzburgs nach Ostpreußen zogen, hat Sompeck mit einer kräftigen, leicht sanglichen Weise versehen, die einerseits in ihrer Wucht an einen Choral erinnert, andererseits durch die Figuration von der fünften Periode ab altertümlich wirkt und ihres Eindrucks sicher sein dürfte.

271. **Wilhelm Viktor von Ihne:** Ostmarkenlied. Verlag: Oskar Eulitz, Lissa i. Posen. (Mk. —.50.)

Eine sangbare, aber leider recht schlecht deklamierte Melodie, deren Klavierbegleitung auch nicht eben geschickt gesetzt ist. Mit solchen gutgemeinten, aber künstlerisch belanglosen Sachen wird leider jetzt der Markt in fast beängstigender Weise überschwemmt.

272. Im selben Verlag sind als bloße Blätter noch ein „Deutsches Soldatenlied“ von **M. Walter** (Mk. —.20) und ein „Soldatenkinds Wiegenlied“ von **P. Herturth** erschienen, die ebenfalls nur als gesinnungstüchtige Liebhaberarbeiten zu bewerten sind. So gern man im Hinblick auf die gute Sache, der sie an ihrem bescheidenen Teile wohl auch zu dienen vermögen, ihnen ein gutes Wort mit auf den Weg geben möchte, so wenig ist das in einer musikalischen Fachzeitschrift möglich.

273. **Martin Frey:** „Kindersang, froher Klang“, zehn Kinderlieder. op. 42. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 1.60.)

Dieses Heft enthält einige wirklich für Kinder faßbare und sangbare Lieder, z. B. „Der kleine Stiefelmann“, „Frau Holle“, „Weihnachtssorgen“, „Der Hampelmann“ — und das ist gewiß ein großes Lob in unseren Tagen, wo man auf musikalischem Gebiete den Kindern oft seltsame Dinge zumutet. Die an sich hübschen Liedchen auf plattdeutsche Dichtungen werden um deswillen schon weniger gesungen werden. Die Klavierstimme ist ebenfalls leichtspielbar. Ich empfehle das Heftchen Eltern und Lehrerinnen gern.

274. **Martin Frey:** „Selig sind die Toten.“ Motette für vierstimmigen gemischten Chor. op. 47. Verlag: ebenda. (Part. Mk. —.60.)

Eine schöne, wohlgelungene Tondichtung, in der sich Erfindung und Empfindung mit wirksamer und doch nicht zu schwieriger Ausdrucksweise vereinen. Stimmführung, Harmonik und Rhythmik machen die Motette vom Anfang bis zum Ende fesselnd, und eine Stimmung liegt über dem Ganzen, der man sich schon bei der Durchsicht am Klavier nicht entziehen kann, die aber im Chorgesang noch viel zwingender sein wird.

275. **Theodor Röhmeier:** Kriegsflugblätter für eine Singstimme und Klavier. Pforzheim, Verlag von Th. Röhmeier. (je Mk. —.30.)

Mit einer langen Reihe von zeitgemäßen Kriegsliedern tritt hier ein Tonsetzer hervor, der sicherlich nicht ohne Begabung ist, wenn auch seine musikalische Ausdrucks- und Schreibweise noch den wenig Geübten verrät. Aber seine melodische Erfindung fließt ungezwungen

und ein natürliches Geschick, den rechten volkstümlichen Ton zu treffen, gibt diesen Liedern ihren Wert. „Zum Aufbruch“ mit der hübschen Nachahmung des Trommelsignals, „Kaiserlied“ mit seiner frischen, sangbaren Weise, das eindrucksvolle „Fechterlied“, „Mein Gewehr“, „Sturmwind“ und „Abschied“ seien als die besten Stücke der Folge hervorgehoben. Man darf aber dem Tonsetzer in bester Absicht wünschen, die Tatsache, daß er zugleich Verleger ist, möge ihn nicht zu einer allzu großen Eile und Leichtigkeit im Schaffen verleiten.

276. **Albert Friedenthal:** „Acht Lieder der Zeit“, für ein- oder mehrstimmigen Gesang und Klavierbegleitung. Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Berlin. (Mk. —.50.)

Es ist kein Meister, der aus diesen Liedern zu uns spricht, aber entschieden eine musikalische Seele, der mancher hübsche Wurf glückt. „Feinsliebchen“ z. B. ist meiner Meinung nach ein echtes, rechtes Soldatenlied, das allgemeine Aufnahme finden könnte, wenn es durch einen günstigen Zufall unter der Flut der gleichartigen Erzeugnisse bemerkt würde. Auch „O mein Rößlein“ und „Kriegswiegenlied“ treffen den Volkston gut, während „Hurra, Marsch“ in der Weise und im Rhythmus etwas zu sehr an das „Immer langsam voran“ erinnert. Dennoch ist auch diese Komposition, die einen Militärmarsch mit hübschem Trierteil darstellt, reizvoll und ohrenfällig.

277. **Robert Kahn:** „Leuchtende Tage“, zwei Kriegslieder für Gesang und Klavier. Verlag: Eugen Diederichs, Jena. (Mk. —.60.)

Das erste dieser Lieder, das dem Heftchen den Namen gegeben hat, ist, entsprechend den Textworten, ein wenig gefühlsselig geraten; weit höher steht das zweite Stück „Der Ausmarsch“. Hier ist eine lebendige Kraft der tonlichen Schilderung, eine Stärke des Gefühls und eine Wahrhaftigkeit des Ausdrucks zu finden, die zwingend wirken. Wenig geschickt finde ich's, daß das erste Lied für eine hohe, das zweite für eine tiefe Stimme (Baßschlüssel) geschrieben ist. Der Verlag erschwert sich dadurch selbst den Vertrieb.

278. **Arnold Mendelssohn:** „Der sterbende Soldat.“ Verlag: Eugen Diederichs, Jena. (Mk. —.30.)

Man wird dieses Tonwerk als ein Kunstlied auf volksmäßiger Grundlage bezeichnen können, denn trotz sichtlichen Bemühens, in den Grenzen des Strophenliedes sich unauffällig zu bewegen, kann sich doch der moderne Tonsetzer nicht verleugnen, der durch mehrfachen Wechsel der Taktart und Vorzeichnung die innere Einheit seiner Arbeit gefährdet. Gut gesungen, dürfte das ernste Lied immerhin eine Wirkung tun. Auf demselben Bogen findet sich noch ein lustiges, keckes „Jagdlid“ aus der Feder desselben Tonsetzers, dem hier wirklich ein glücklicher Wurf gelungen ist. Das Falkesche Gedichtchen und Mendelssohns Weise vereinen sich so trefflich, daß man's nicht besser wünschen könnte.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

GRAZ: In der Zeit vom 1. Februar bis zum 31. Mai (Schluß der Spielzeit) ist infolge der durch den Kriegszustand bedingten Personalveränderungen im Orchester eine Erstaufführung nicht mehr möglich geworden. Als ganz ausgezeichnete Neueinstudierungen erschienen unter der Bühnenleitung von Adolf Fuchs und der musikalischen Leitung von Ludwig Seitz „Die verkaufte Braut“, wobei sich Josef von Manovarda (Kezal), Harry Schürmann (Hans) und Olga Barco-Frank (Marie) besonders auszeichneten, ferner unter der Bühnenleitung von Julius Grevenberg und der musikalischen Leitung von Oskar C. Posa „Das Heimchen am Herd“ mit Adolf Fuchs als glänzendem John und Rosine Fortelni als trefflicher May und „Die Entführung aus dem Serail“, deren glanzvollste Seite allerdings der orchestrale Teil war. An Repertoireopern erschienen noch „Ein Maskenball“, „Die Bohème“, „Mignon“, „Der Kuhreigen“. Im übrigen wurde fleißig mit Gastspielen gearbeitet. Stets ausverkaufte Häuser erzielte Marie Jeritzka, die fünfzehnmal in dieser Spielzeit gesungen hat. Sie erschien noch als Aida, Senta, Frau Dot, Margarethe und Blanche-Heure. Großen Erfolg erntete auch Georg Maikl, der noch den Eduard („Heimchen am Herd“), Germont, Lyonel sang, ferner William Miller als Tannhäuser und Manrico und Lucy Weidt als Aida. Die Spielzeit wurde mit einer schönen Aufführung von „Tristan und Isolde“ geschlossen, deren orchestralen Teil Oskar C. Posa ausgezeichnet leitete, während Julius Grevenberg hübsche Bühnenbilder schuf. Erik Schmedes sang einen idealen Tristan, Fritz Schorr einen tüchtigen Kurwenal. Auf Engagement sangen Muschi von Szekrenyeszy die Isolde und Stefa Rodanne die Brangäne. Ihre Leistungen waren befriedigend, so daß ihre Verpflichtung einen Gewinn für die Grazer Oper bedeutete.

Dr. Otto Hödel

STRASSBURG: Die Fortsetzung des Opernbetriebs hat nicht ganz gehalten, was man von dieser Kriegsspielzeit erwartet hatte. Schon daß sie, am 10. Januar erst begonnen, dennoch zum gewohnten, ohnehin allzu frühen Termin (15. Mai) schon wieder schloß, scheint mir ein Fehler, da das Interesse beim Publikum, zumal der starken Garnison, noch keineswegs erlahmt war. Allerdings hätte man dann wohl zu einem etwas gewählteren Repertoire greifen müssen, als es sonst der Winter gebracht hatte. Ich habe schon in meinem ersten Bericht diese durch nichts motivierte Beschränkung des Spielplans auf die abgegriffensten Walzen gerügt. Doch allen solchen Anregungen gegenüber gilt hier fast stets das Prinzip: „Nun gerade nicht!“ So brachte die ganze Saison auch nicht eine einzige Neueinstudierung; denn das Herausbringen der Berliner Lokalposse „Wie einst im Mai“ kann doch nur als eine Geschmacksverirrung der Intendanz, nicht aber als künstlerische Tat angesehen werden. Auf Stücke wie „Troubadour“, „Traviata“, „Cavalleria“ hätte man unter den jetzigen Umständen auch gern verzichtet. Daß man im übrigen eine Anzahl bekannter Werke in größtenteils

bekam, sei gern anerkannt. „Tristan“ fand mehr Freunde, als man gedacht hatte; Pfitzners „Armen Heinrich“ tut man keinen Gefallen, es zur jährlich wiederkehrenden Repertoireoper zu stempeln. Solche exklusive Kunst soll auch als außergewöhnliches Ereignis wirken. — Frau Büchels Erfolge in den „Lustigen Weibern“ und „Hoffmanns Erzählungen“ (Olympia) ließen es bedauerlich erscheinen, daß man diese sympathische Koloratursängerin ziehen läßt, ebenso wie ihren als gediegener Kapellmeister bewährten Gatten. Der gleichfalls unbegründete Weggang des Heldenbaritons v. Manoff wurde durch allgemeinen Einspruch noch in letzter Stunde abgewendet, nachdem auch einige mißglückte Probegastspiele die Überlegenheit des Genannten zweifelsfrei erwiesen hatten. Wie sich sonst die nächste Spielzeit gestalten wird, ruht noch in der Zeiten Schoße. Pfitzner, der, wie man hört, seinen „Palestrina“ ziemlich vollendet haben soll, wird die Direktion wieder übernehmen; als erster Kapellmeister bleibt O. Klemperer, der sich auch weiterhin als künstlerisch hochbedeutender, nur manchmal zu übertriebenen pianos neigender Dirigent bewährt hat. Widerspruch fand jedoch seine absonderliche Rollenbesetzung in Mozarts „Figaro“ (der Schlußvorstellung); solche künstlerisch nicht begründeten Willkürlichkeiten geben nur zu unliebsamen Deutungen Anlaß.

Dr. Gustav Altmann

KONZERT

GRAZ: Es bedurfte der ganzen Umsicht und Energie des Leiters der Symphoniekonzerte des Opernorchesters Oskar C. Posa, um angesichts des durch den Krieg hervorgerufenen Musikermangels die Abonnementskonzerte zu Ende zu führen. An große Neuheiten war natürlich nicht zu denken. Das 4. Konzert brachte Mendelssohns „Schottische“, Dvořaks „Othello“, Smetana's „Moldau“, den „Don Juan“ von Strauß und als örtliche Neuheit „Fünf Soldatenlieder“ von Oskar C. Posa, die den ausgezeichneten Dirigenten auch als Komponisten von Geschmack, klugen Einfällen und großem technischen Können zeigten. Das 5. Konzert brachte Beethovens Vierte, die A-dur Serenade von Brahms und geradezu glanzvoll das Meistersinger-Vorspiel von Wagner. Das 6. (letzte) Konzert brachte neben Mozarts D-dur (504) und Wagners Parsifal-Vorspiel und Karfreitagszauber unter sensationellem Beifallssturm die Vierte von Mahler, deren glänzende Wiedergabe Oskar C. Posas ganz besonderes Verdienst ist. — Das 2. Symphoniekonzert der Kapelle des Grazer Hausregiments No. 27 brachte unter Anton von Zanettis gewissenhafter und umsichtiger Leitung Liszts „Tasso“, Kienzls symphonisches Zwischenspiel „Don Quixotes phantastischer Ausritt und seine traurige Heimkehr“ und Frischenschlagers „Konzertouvertüre 1914“, eine geschickte Arbeit als Erstaufführung. Das 3. Konzert hatte die „Bruder Lustig“-Ouvertüre von Siegfried Wagner und eine „Symphonische Dichtung“ von Zöhrer als örtliche Neuheiten. Als Solistin wirkte Nora Duesberg mit, die das a-moll Konzert von Goldmark ausgezeichnet

heit Schrekers symphonische Dichtung „Ekkehard“, dann Humperdincks „Maurische Rhapsodie“ und, mit Jaroslaw Kocian als Solisten, Beethovens Violinkonzert. — Ein Kammermusik-Abend des Böhmisches Quartetts verlief recht anregend. — Karl Lafite und Rudolf Müller gaben recht gut besuchte Klavierabende mit schönem Programm. — Lula Mys-Gmeiner, Lucie Weidt, Alexander Heinemann, Fritz Feinhals, Viktor Heim gaben sehr gut besuchte Liederabende. — Die Geiger Kubelik und Burmester konzertierten, letzterer zum drittenmal in dieser Saison im größten Saale der Stadt, der zum drittenmal gänzlich ausverkauft war. Interessant ist, daß Burmester seit diesem Konzert, das den Abschluß seiner heurigen Tournee bildete, in Graz geblieben ist und sich hier dauernd niederzulassen gedenkt.

Dr. Otto Hödel

JENA: Gleich nach dem Ausbruch des Krieges begann Fritz Stein in der Stadtkirche mit den vorbildlich gewordenen musikalischen Andachten, in denen Bach durchaus vorangestellt wurde. Die Wirkung war für viele überraschend; als habe die Größe der Zeit plötzlich der Masse der Hörer für diesen Großen die rechte Einstellung gegeben, so strömte alles herzu, und oft genug konnte man von einfachen Leuten hören, wie sehr ihnen Bachs Musik nahegekommen sei. Stein schloß dann auch Ende September seine Tätigkeit in Jena mit einem Bach-Konzert, das zugleich sein Abschied von der nach seinen Wünschen erbauten großen Orgel war, die uns ein dauerndes Zeugnis seiner rührigen Tätigkeit bleibt. Bekanntlich hat er dann, während er als Freiwilliger sich dem Sanitätsdienst im Felde widmete, die Kriegsandachten in der Kathedrale von Laon ebenso wie in Jena abgehalten. Der Krieg hatte leider die von ihm so heiß ersehnte Betätigung an der Spitze der Meininger Hofkapelle, die ohnehin durch den plötzlichen Tod des Herzogs Georg in Frage gestellt war, unmöglich gemacht. In Jena schien es, als wenn das durch Steins achtjähriges Wirken so kräftig entfaltete Musikleben bei seinem Weggange in seinen wichtigsten Teilen zum Stillstand kommen werde. Als Nachfolger von Stein war Hermann Meinhard Poppen gewählt worden, der ebenso wie Stein anfänglich Theologie studiert hatte und dann ebenfalls Schüler und Assistent von Philipp Wolfrum in Heidelberg war. Poppen stand aber im Oktober noch als freiwilliger Krankenpfleger im Felde. Schon glaubte man, daß die akademischen Konzerte für diesen Winter ausfallen müßten, als Poppen, infolge einer Entzündung am Knie für den Felddienst untauglich geworden, doch kam. Sein Leiden, das auch bald behoben wurde, hinderte ihn nicht, sofort den Dienst an der Orgel aufzunehmen, die Kriegsandachten fortzusetzen, die Leitung des Akademischen Chores zu übernehmen und die Konzerte vorzubereiten. Statt der üblichen sechs fanden allerdings nur vier akademische Konzerte statt, deren Programme zwanglos, aber wirkungsvoll der Zeitstimmung angepaßt waren. Gleich das erste mit der Eroica, der Militärsymphonie und den altniederländischen Volksliedern zeigte den neuen Leiter der Konzerte als einen Musiker, der, wenn auch wohl nicht so nach-

außen wirkend wie sein Vorgänger, doch etwas zu geben hat. Er versteht, was besonders wichtig ist, mit dem aus Jenaer Kräften und Weimarer und Meininger Hofmusikern etwas bunt zusammengesetzten Orchester zu arbeiten. Gleich Beethovens Heldensymphonie war unter so schwierigen Verhältnissen bei nur einer Gesamtprobe in ihrer Ausgeglichenheit eine überraschend tüchtige Leistung; der günstige Eindruck wurde durch die Wiedergabe von Schuberts C-dur Symphonie im nächsten Konzerte noch verstärkt. Im übrigen hatte an diesem Abend Teresa Carreño wieder einen rauschenden Erfolg, während Philipp Wolfrums „Kriegerische Marschrhythmen 1914“ trotz persönlicher Leitung des Komponisten nur eine kühle Aufnahme fanden. Im dritten Konzert erfreuten uns die Holländerinnen Aaltje Noordewier-Reddingius und Pauline de Haan-Manifarges durch ihre gediegene Gesangkunst, wobei sich Poppen als feinsinniger Begleiter vorstellte. Mit einer in Anbetracht der durch den Krieg geschaffenen Verhältnisse anerkennenswerten Aufführung von Händels „Judas Makkabäus“ schloß der Akademische Chor die Konzertreihe. An akademischen Kammermusiken fand nur eine statt, für die Max Reger gewonnen war, der mit dem Würzburger Geiger Schulze-Prisca zusammen Bachs E-dur und Brahms' G-dur Sonate spielte und dazwischen etwas „Wohltemperiertes Klavier“ hervorholte zu klingendem und singendem Leben. Reger bezog bald darauf sein neues Heim hier bei uns in der Beethovenstraße. Seitdem haben wir sowohl in der Kirche wie im Konzertsaal öfter etwas von seinen Werken zu hören bekommen, was hoffentlich nicht bloß äußerlich bleibt, sondern hilft, ihn immer mehr den unserigen werden zu lassen. Auch die Kammermusik schien zunächst in Jena durch den Krieg vernichtet zu sein. Das Jenaische Streichquartett, dessen Bestand in der alten Zusammensetzung ohnehin fraglich geworden, war ganz verschwunden. Der Gründer und Leiter des Quartetts, der Violinist Scheichet sowie der Cellist Stutschewski, die als tüchtige Musiker schon einen sehr guten Boden in Jena gewonnen hatten, wurden als geborene Russen durch den Krieg verhindert, von ihrem Sommeraufenthalt in der Schweiz hierher zurückzukehren. An ihrer Stelle veranstaltete Direktor Eickemeyer vom Konservatorium Kammermusiken, über die ich nichts zu berichten vermag, weil ich sie nicht besucht habe. Bruno Hinze-Reinhold erfreute uns mit Robert Reitz noch nach Ostern mit einem Beethoven-Zyklus. Die beiden Weimarer Künstler spielten an drei Abenden die sämtlichen Violinsonaten mit steigendem Erfolge. — In alter Weise wurden die von Sekretär Paga mit Unterstützung der Karl Zeiß-Stiftung eingerichteten Volkskonzerte in der Hauptsache von Leipziger Künstlern bestritten. Wie sehr diese Konzerte sich eingebürgert haben, zeigte sich dadurch, daß sie wie in Friedenszeiten stets ausverkauft waren, trotzdem Paga aus den Programmen jede direkte Beziehung zum Kriege fernhielt. An vier Abenden gab es Kammermusik (Beethoven und Brahms) und Gesang; einmal war die Geraer Hofkapelle gewonnen, deren neuer Leiter Heinrich Laber mit Recht

gefeiert wurde. Gespielt wurden Beethovens „Siebente“ und Webers „Oberon“-Ouvertüre und dazwischen Brahms' Violinkonzert mit Gustav Havemann als temperamentvollem Solisten. Die sonst zahlreichen Männerchorkonzerte beschränkten sich infolge des Krieges auf ein Massenchorkonzert, das Stein noch leitete, und die Mitwirkung der vereinigten Chöre bei der Bismarck-Feier am 31. März unter Poppen. Im übrigen stellten die größeren Vereine ihr Können fast ganz in den Dienst der Verwundeten, wie denn für deren künstlerische Unterhaltung und Belehrung hier in Jena außergewöhnlich viel getan wird. So sehr das für die wirtschaftliche Lage der Musiker auch eine dunkle Kehrseite hat, wurde die Mehrzahl der öffentlichen Konzerte hier ebenso wie anderwärts zum Besten des Roten Kreuzes oder sonstwie zur Linderung der Kriegsnot veranstaltet.

Martin Meier-Wöhrden

KIEL: Der Verein der Musikfreunde setzte unter Leitung seines hervorragend befähigten Dirigenten, des Universitätsmusikdirektors Dr. Ernst Kunsemüller, der zurzeit als Kriegsfreiwilliger der Fahne dient, die Reihe seiner rasch beliebt gewordenen Volkskonzerte (mit klassischen und modernen, außerordentlich abwechslungsreichen und fesselnden Programmen) erfolgreich fort. Hier, wie in den von demselben Verein veranstalteten Kammermusik-Aufführungen standen Dr. Kunsemüller, der wiederholt als ausgezeichnete Pianist und gediegener Komponist sich erwies, verschiedene treffliche künstlerische Kräfte zur Seite, unter denen neben den Damen Hedwig Nissen, Ilonka von Pathy, Lulu Andresen (Klavier) und Melie Seyberth (Alt) noch die Herren John de Jager (Cello) und Franz Beetz (Klarinette) besonders genannt seien (Brahms, Schubert, Beethoven u. a.). Die von Kunsemüller während der nunmehr beendeten Saison regelmäßig veranstalteten Kirchenkonzerte für wohltätige Zwecke haben die stattliche Anzahl von 25 erreicht. Die Programme dieser Konzertabende wurden jedesmal durch Werke großer Meister deutscher Orgelkunst geziert (Buxtehude, Bach, Händel, Reger). Außer Gesangs- und Instrumentalsolisten wirkte in diesen stimmungsvollen Konzerten auch der Knaben- und Frauenchor der Heiligengeistkirche unter Leitung des Unterzeichneten im Dienst der guten Sache mit. Recht gelungen war auch das 2. Konzert des Vereins der Musikfreunde zum Besten seiner Orchestermitglieder. Hatte in dem 1. Konzert derselben Art der Hamburger Konzertmeister Heinrich Bandler sein bedeutendes Können an die Lösung der ebenso großen wie schönen Aufgabe gegeben, so erfreuten im 2. die Damen Käthe Neugebauer-Ravoth (Sopran) und Toni Klein-Tholfus (Klavier) mit ausgezeichneten Leistungen; diese im Zusammenspiel mit Dr. Kunsemüller in dessen Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für zwei Klaviere op. 13 — einem sowohl in der Erfindung als auch der kontrapunktischen Durchführung sehr tüchtigen Werk — und in Bachs Konzert c-moll Nr. 1 für zwei Klaviere und Orchester; jene mit Händels Rezitativ und Arie der Nitokris aus „Belsazar“ und „Miriams Siegesgesang“ vor Karl Beincke, Beethovens

Fünfte Symphonie bildete den Abschluß des interessanten Abends. — Der Kieler cappella-Chor veranstaltete unter Leitung des königlichen Musikdirektors Heinrich Johannsen einen Kantatenabend in der St. Jürgenskirche (Bach: „Gotteszeit“, Neujahrskantate und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“) und vereinigte sich mit dem Kieler Lehrergesangsverein und dessen großem Frauenchor an einem „Tonkunstabend“ unter dem Ehrenschatz der Prinzessin Heinrich von Preußen im Dienste der Kriegshilfe zu einer Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms und des Ludwig Heßschen „Des deutschen Volkes Andacht und Gebet“. Abgesehen von einigen aus der Not der Zeit heraus geborenen und durch sie entschuldigten Mängeln im Chor- und Orchesterklang gelang die Darstellung beider Werke meist vorzüglich. Solistisch machten sich an demselben Abend verdient Anna Ruhr, Ludwig Heß und Franz Geßner. Ludwig Heß, in dessen Leistung der Vortrag das rein Gesanglich-Musikalische erheblich an Wert überragte, sang außer Hugo Wolfs „Heimweh“ und Schuberts „Gebet während der Schlacht“ noch zwei Rückertische „Geharnischte Sonette“, vertont von Heinrich Johannsen, kleinere Kompositionen mit ausdrucksvoller melodischer Linie und guter Deklamation, aber allzu zahmer Klavierbegleitung geschrieben. — Ebenfalls im Interesse der Wohltätigkeit veranstaltet wurden die Aufführung des Graunschen „Tod Jesu“ in der Lutherkirche durch Richard Schmidt (Orgel der Unterzeichnete) und ein Konzert des Chorvereins Kiel unter Leitung von Ludwig Neubeck (Richard Wagner: „Meistersinger“-Vorspiel und „Festwiese“, Siegfried Wagner: „Fahnenschwur“, sowie Orchestersätze von Mozart, Beethoven und Schubert).

Willy Orthmann

ST. LOUIS (U. S. A.): Das St. Louis Symphonie-Orchester hat soeben seine 35. Saison vollendet. Seit acht Jahren steht das Orchester unter der tüchtigen Leitung Max Zachs. Er hat es verstanden, das Orchester zu einem der besten Orchester Amerikas heranzubilden. Die Saison besteht aus 15 regelrechten Symphoniekonzerten und 20 Konzerten leichteren Charakters. Zur Aufführung kamen folgende Symphonien: Beethovens „Eroica“, „Pastorale“, Brahms' „Vierte“, Dvořák's „Neue Welt“, Goldmarks „Ländliche Hochzeit“, Schuberts „C-dur“, Schumanns „C-dur“, Strauß' „f-moll“, Tschaiowsky's „Fünfte“ und „Sechste“. Ihre amerikanische Premiere fanden: Garofalo's imposante „Romantische Symphonie“ und T. Ysaye's „Waltonische Phantasie“. Die erste hiesige Aufführung fanden: Enesco's „Rumänische Rhapsodie“, Smetana's „Viertes Symphonisches Gedicht“, Ropartz' „Vierte Symphonie“, Kelley's „New England Symphonie“ und Goetz' wunderschöne F-dur Symphonie. Die Symphonie von Edgar Stillman Kelley ist wohl eines der bedeutendsten Werke, die die aufblühende Tonkunst Amerikas bis jetzt hervorgebracht hat. Als Solisten traten auf: Olive Fremstad, Maggie Teyte, Marie Sundelius, Riccardo Martin, Theodor Spiering, Arrigo Serato, Fritz Kreisler, Ludwig Pleier, Ossip Gabrilowitsch, Carl Friedberg, Fannie Bloomfield-Zeisler, Olga Samojloff, Eleanor Sargood und Frau

David Kriegshaber. Fräulein Spencer ist eine hochbegabte Pianistin, die aufrichtige Anerkennung gefunden hat durch ihren Vortrag von Liszts Es-dur Konzert. Frau David Kriegshaber, eine hiesige Pianistin, zeigte ihr schönes Talent durch die Wiedergabe von Mac Dowell's a-moll Konzert. Außer den Symphoniekonzerten fanden eine reichliche Anzahl Künstler-Rezitals statt, unter anderen die von Alma Gluck und Efreim Zimbalist, Elena Gerhardt und Clarence Whitehill, David und Clara Mannes, Marie Caslova und Tina Lerner und Ferruccio Busoni. Den durchschlagendsten Erfolg der Saison erzielte Fritz Kreisler durch sein gemeinschaftlich mit Elisabeth van Enderl gegebenes Konzert. An Kammermusik fehlte es nicht, dank des Flonzaley-Quartetts und Franz Kneisels Künstlerschar. Das neu gegründete City Art League-Quartett, bestehend aus hiesigen Musikern, gab drei sehr erfolgreiche Konzerte. Der neu gegründete Volkschor, St. Louis Pageant Choral Society (Frederick Fischer, Dirigent) brachte in seinem 1. Konzert die von Frederick Converse komponierte Choral-Musik zu dem großen historischen Fest und Maskenspiel des letzten Sommers. In zwei folgenden Konzerten kamen Händels „Messias“ und Schumanns „Paradies und Peri“ zur Aufführung. Ernst C. Krohn jr.

STRASSBURG: Das 5. und letzte der städtischen Symphoniekonzerte (Pfitzner) beschränkte sich, wie die anderen, etwas einseitig auf ein klassisches Programm; etwas moderner Einschlag wäre schon erwünscht gewesen, das bewies z. B. der Erfolg des zweiten, Liszt und Wagner gewidmeten Volkskonzertes unter Fried. Bedeutsam und so recht zeitgemäß waren zwei Abende mit Bachkantaten; sowohl Prof. Münch in der Wilhelmer- als H. Nießberger in der reformierten Kirche hatten besonders der Gegenwart angemessene Werke aus dem reichen Schatze des Altmeisters herausgesucht und zu eindrucksvoller Wiedergabe, auch in solistischer Hinsicht, gebracht. Anerkannt als Bachsängerin ist die hiesige Altistin Frau Altmann-Kuntz, die u. a. auch in einem von Musikdirektor Rupp veranstalteten Wohltätigkeitskonzerte in der evangelischen Garnisonkirche mitwirkte. Die Wohltätigkeit spielte auch in einer Reihe sonstiger Aufführungen ihre den Umständen gemäße Rolle, auf die im einzelnen

einzugetreten zu weit führen würde. Hervorgehoben sei ein interessanter Abend (in dem schönen Festsaal des Offizierkasinos) der H. H. Berber (Violine) und Zilcher (Klavier); mit des letzteren allzu Lisztischer Auffassung von Schumanns Symphonischen Etüden konnte ich mich allerdings nicht befreunden. Erwähnt sei auch der Abend von M. Gütersloh mit der Pianistin Mar. Froitzheim, sowie der der hier beheimateten stimmprächtigen, doch in der Aussprache zu beanstandenden Altistin Agnes Leydhecker in der katholischen Garnisonkirche, deren Organist, H. Ringeissen, freilich als Begleiter nicht ganz auf der Höhe stand. Der Karfreitag brachte die gewohnte „Passions“-Aufführung (diesmal nach Johannes) des Wilhelmer-Chors unter Münch, sowie ein Konzert des H. Rupp in der evangelischen Garnisonkirche. Der Männergesangsverein (Frodl) bot außer einem gelungenen Kammermusik-Abend sein Stiftungsfestkonzert mit H. Wiesendanger als Solist, der auch einige Kriegslieder von Frodl mit Erfolg vortrug. Der Frauenbildungsverein beschloß den Zyklus seiner wertvollen sieben Kammermusik-Abende, die u. a. einen Pfitzner-Liederabend gebracht hatten. Die beliebten Soldatenkonzerte in der Aubette nahmen ihren Fortgang, werden aber im Sommer wohl einschlafen, zumal auch das städtische Orchester seine populären Konzerte in der Orangerie wieder aufgenommen hat, die Kapellmeister Fried in künstlerischem Sinne zu beleben bemüht ist. Nicht unerwähnt sei übrigens, daß gewisse Kreise der eingeborenen Bevölkerung sich in ostentativer Weise von allen, früher auch von ihnen rege besuchten, künstlerischen Veranstaltungen fern gehalten haben, ein Punkt, über den nach dem Kriege wohl noch zu reden sein wird. So spendete dieser Kriegswinter zwar keine bemerkenswerten Höhepunkte auf musikalischem Gebiete, zeichnet sich aber doch durch eine liebevolle, und gerade in der Grenzfestung doppelt zu würdige Pflege der edlen Kunst aus (der in den zahlreichen hiesigen Lazaretten sei noch besonders gedacht), die gegenüber den Vorgängen in den Feindesländern dem deutschen Idealismus jedenfalls das ehrendste Zeugnis ausstellt. Möge bald der Tag erscheinen, wo der zurückgekehrte „Holde Frieden“ das Brahms'sche Triumphlied anzustimmen berechtigten wird.

Dr. Gustav Altmann

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 21. Juli begeht Prof. Robert Kahn seinen 50. Geburtstag. Die musikalische Welt schätzt den aus Mannheim stammenden, seit fast zwei Jahrzehnten in Berlin ansässigen Künstler als feinsinnigen Lyriker, hervorragenden Kammerkomponisten und meisterhaften Klavierbegleiter und Kammermusikspieler. In Heft 10 ihrer Reihe „Moderne Tonsetzer“ (IX. 24) hat die „Musik“ eine eingehende Studie über den Lebensgang und das Schaffen Robert Kahns aus der Feder Wilhelm Altmanns veröffentlicht, auf die bei dieser Gelegenheit verwiesen sei.

Aus Anlaß des 60. Geburtstages (21. Juni) von Therese Malten veröffentlichen wir ein Porträt der ausgezeichneten Bühnenkünstlerin, die jahrzehntelang zu den Zierden der Dresdner Hofoper gehörte. Unser Bild stellt sie in der Rolle dar, die einer ihrer größten Erfolge gewesen ist: als Kundry, in deren Verkörperung sie bei den Erstaufführungen des „Parsifal“ (Bayreuth 1882) mit Amalie Materna abwechselte.



ROBERT KAHN
* 21. Juli 1865



THERESE MALTEN

✱ 21. Juni 1855



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 20 · ZWEITES JULI-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Was ist gut? fragt ihr . . . Tapfer sein ist gut . . . Auf-
lehnung — das ist Vornehmheit am Sklaven . . . Eure Vor-
nehmheit sei Gehorsam! Euer Befehlen selber sei Gehorsam.

Friedrich Nietzsche

INHALT DES 2. JULI-HEFTES

L. LEONHARD: Die Musik in Albion seit Kriegsbeginn

RICHARD HENNIG: Das Problem des Charakters der Tonarten

RICHARD ORNSTEIN: Wagner, Lortzing-Reger und Deinhard-
stein. Ein Beitrag zur Quellengeschichte der „Meistersinger
von Nürnberg“

REVUE DER REVUEEN: Zu Robert Franz' 100. Geburtstag. I

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Edgar Istel, F. A. Geißler, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Dessau, Köln

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: „Loge“, Skulptur von Ludwig Jahn; Philipp
Regner und Albert Lortzing

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung
von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland
Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den
Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung
zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

DIE MUSIK IN ALBION SEIT KRIEGSBEGINN

VON L. LEONHARD IN WIEN

Der Verfasser, ein Wiener, war eine Reihe von Jahren literarisch und journalistisch in England tätig gewesen, als ihn die Kriegserklärung dort überraschte. Er wurde nicht interniert, erhielt jedoch erst vor kurzem die Erlaubnis, nach Österreich zurückzukehren.

Als England im vorigen August dem Deutschen Reich den Krieg erklärte, trat in Großbritannien wie über Nacht ein Zustand ein, der einem wüsten Traume glich. Die Verhetzung und Verpöbelung der breiten Volksschichten, so schmerzlich sie auch berühren mochte, kam nicht so unerwartet wie der hysterische Haß, die gänzliche Verwilderung und Entartung der höchsten Intelligenz- und Künstlerkreise Albions. Schon vor dem Kriege hat mehr oder weniger jeder in England lebende Deutsche in den verschiedensten Geistesgebieten die Erfahrung gemacht, daß der Brite fast ausnahmslos insular zur Welt kommt, insular erzogen wird und insular bis an sein Ende bleibt. Und nur in den seltensten Fällen gelingt es ihm, die Nebel seines Landes zu durchdringen, mit klarem Blick auch das Fremde zu erschauen und die Fesseln seiner natürlichen, ererbten und großgezüchteten Beschränkung zu zersprengen. So glaubte der Verfasser bei Ausbruch des Krieges, daß die führenden Musiker Albions sich von der Pöbelpresse fernhalten, daß sie ihre heilige Kunst nicht in den Schmutz der Gosse herabzerren lassen würden. Aber die britische Regierung hatte den Lügenfeldzug gegen Deutschland und alles Deutsche mit solch grandioser Meisterschaft inszeniert, daß sich bald auch die hellsten Köpfe zu verdunkeln anhuben und mit dem Mob die Trommel um die Wette rührten. Englische Komponisten, Dirigenten, Lehrer, Instrumentalisten wurden zu Rufern im Streite. Für den strategischen Gang der Dinge mag diese Tatsache keinen so hohen Wert besitzen, vom rein menschlich-künstlerischen Standpunkt aus betrachtet ist sie eine der traurigsten Erscheinungen des ganzen Krieges.

Wie ein wüster Traum mußte es berühren, wenn deutsche Musik, die heute hochgehalten, ja geradezu angebetet ward, am nächsten Tage als etwas Niedriges, Verdammenswertes dastand, das jeder waschechte Brite meiden sollte; wenn deutsche und österreichische Musiker, die bisher in England nur ihrer Kunst gelebt hatten, über Knall und Fall als gemeingefährliche Subjekte gebrandmarkt wurden, denen man zugunsten der Heimischen das Brot nehmen müsse; und wenn man diese Musiker nicht nur wirtschaftlich ruinierte, sondern sie auch noch einsperren ließ und solcherart sie und ihre Familien auch seelisch umzubringen versuchte.

Zunächst sei über die ökonomischen Verhältnisse der Musiker seit Kriegsbeginn gesprochen. Der wirtschaftliche Boykott deutscher Musiker kann lediglich auf Neid- und Konkurrenzhaß zurückgeführt werden. Schon seit Jahrzehnten wurmte es den Briten, daß er sich gegen den Ausländer und besonders gegen den „damned German“ nicht behaupten konnte, sei es nun als Instrumentalist, als Lehrer oder vorzüglich als schaffender Künstler. Ich will hier allgemein bekannte Tatsachen nur kurz streifen — nämlich, daß die künstlerische Potenz, der künstlerische Wert und die künstlerische Kraft des britischen Durchschnittsmusikers im Vergleich mit dem Deutschen inferior war, inferior ist und inferior bleiben wird, nicht einmal so sehr wegen der unzweifelhaften geistigen Überlegenheit des Teutonen, sondern wegen der in Rasse und Klima begründeten britischen Temperamentlosigkeit, des britischen Phlegmas. (Von einzelnen Ausnahmeerscheinungen darf man sich nicht täuschen lassen.) Und eine weitere Tatsache ist: die Engländer selbst wollten von englischer Kunst und englischen Musikern nichts wissen.

Es läßt sich denken und ist begreiflich, wenn der letztere Umstand die britischen Tondichter und ausübenden Künstler bis tief in die Seele hinein wurmte. Daß sie fest entschlossen waren, sich im gegebenen Augenblick vom „fremden Joch“ und von „Ausländerherrschaft“ zu befreien. Und daß sie sozusagen mit gezückten Schwertern unter ihren Mänteln, mit „dem Dolch im Gewande“ lauerten, über die Konkurrenz herzufallen und sie, wenn irgendwie möglich, abzuschlachten. Aber sie glaubten nicht daran, daß in absehbarer Zeit eine derart günstige Gelegenheit eintreten würde, sie hielten die Deutschen für unzerstörbar. Auch hatten sich in den letzten Jahren die Verhältnisse sehr zu ihren Gunsten geändert, eine vielversprechende britische Komponistenschule war entstanden, britische Solisten traten erfolgreicher als früher auf, britische Dirigenten führten erstklassige Orchester mit Triumph ins Treffen. Daher ist es eine böswillige Zeitungslüge, wenn immer und immer wieder darauf hingewiesen ward, daß der deutsche Musiker dem Engländer den Bissen Brot aus dem Munde stahl. Deutsche Überlegenheit und Tatkraft trugen einfach den Sieg davon, sei es nun in der Oper oder im Konzertsaal. Von einem Wettbewerb im eigentlichen Sinn des Wortes konnte daher schwerlich die Rede sein.

Die britischen Musiker wüteten aber auch — und nicht mit Unrecht — gegen den unglaublich konservativen Sinn ihrer Nation. Er äußerte sich nicht nur in Kleinlichkeiten, die niemandem schaden, wie z. B. die charakteristische Tatsache, daß sich das ganze Konzertpublikum noch jetzt bei einer gewissen Stelle des Händelschen „Messias“ erheben muß, weil einmal ein gewisser britischer König beim Anhören dieser Stelle aus religiöser Inbrunst und Begeisterung sich erhoben hatte, sondern auch in

der nun einmal festgewurzelten Einrichtung, daß Opern nicht in englischer Sprache aufgeführt werden durften. Deutsche mußten deutsch, italienische italienisch, französische französisch und sogar die wenigen britischen Opern, die vorhanden waren — italienisch oder französisch gesungen werden! Jahrzehnte bemühten sich alle führenden Geister der englischen Musikwelt, diesen Unfug abzuschaffen — Unfug deshalb, weil der Engländer bekanntlich fast nie fremde Sprachen lernt und daher eine Opernaufführung kaum verstehen und gebührend würdigen kann. In der letzten Zeit hatte man es endlich so weit gebracht, englisch singen zu können, ohne daß diese heilsame Reform irgendwelchen Enthusiasmus im konservativen Publikum ausgelöst hätte, das es ganz selbstverständlich fand, wenn sogar englische Sänger und Sängerinnen englische Opern in fremder Sprache sangen. Und nun könnten wir ein Langes und Breites über den grenzenlosen Undank Albions deutschen Musikern gegenüber erzählen. Diese Musiker, besonders Hans Richter, haben nicht nur bedeutende britische Komponisten, um die sich zuhause keine Seele scherte, die jedoch in Deutschland Anerkennung fanden, gewissermaßen nach England zurückimportiert. Nein, es wird Hans Richter auch zum ewigen Ruhme gereichen, es legt ein geschichtliches Zeugnis für deutsche Großzügigkeit, deutsches Weltverständnis, fast möchte man sagen deutsche Internationalität ab, daß dieser Dirigent es gewesen ist, der mit der ganzen Macht seiner Kunst und Persönlichkeit für die Idee eintrat: Damit die Engländer Wagners „Ring des Nibelungen“ gründlich verstehen könnten, müsse er in englischer Sprache aufgeführt werden. Gegen diese grandiose Idee lehnten sich zuerst mit aller Gewalt — die Engländer selbst auf. Aber Richter brach den Widerstand nieder und es gelang ihm, dem Deutschen, zwei englische Aufführungen mit fast durchwegs englischen Künstlern durchzusetzen. Die britische Presse sprach damals mit Recht von dieser großen Tat als einem Musikereignis von geschichtlicher Bedeutung. Wie aber lohnten es ihm die Engländer selbst? Als er weitere Aufführungen in ihrer Sprache veranstalten wollte, begannen sie gegen ihn zu intrigieren, verkelten ihm seine Tätigkeit, so daß er endlich sagte: „Empfehle mich, Gentlemen!“ und England verließ, um sich zur Ruhe zu setzen, da ihm die dauernde Erfüllung seines Herzenswunsches versagt blieb.

Wir unterlassen die so nahe liegende Frage: Wo stünde die Musik in England heute, sowohl die kompositorische wie auch die ausübende ohne die deutschen Meister? Wir stellen nur fest, daß die besten britischen Tonsetzer — von Deutschen entdeckt wurden. Wir können an dieser Stelle nicht auf alle wissenswerten Einzelheiten eingehen: wie Hans Richter den zweifellos überaus begabten Edward Elgar gefördert und weltberühmt gemacht hat, so daß der Komponist ihm seine außerordentlich gefeierte Erste Symphonie widmete. Nur in aller Kürze können wir erwähnen, daß

Frederik Delius in England noch immer kaum gewürdigt wird, während man ihn in dem verhaßten Germany feierte; daß die hochtalentierete Ethel Smyth sich aus Germany den Lorbeer holte, während man in der Heimat nichts von ihr wissen wollte, bis sie die Suffragetten aus rein politischen Gründen auf den Schild hoben (als Dank für deutsche Anerkennung veröffentlichte sie jetzt häßliche, aufreizende Briefe in der „Times“ über deutsches Spionagewesen). Vielleicht ist es in Deutschland weniger bekannt, daß ein deutscher Musiker in London namens Jaeger es war, der alle britischen Komponisten, die etwas zählten, zu Taten anspornte, sie förderte, sich für sie mit allen seinen Kräften einsetzte. Diesen deutschen Jaeger hat Elgar in seinen „Enigma-Variationen“ verherrlicht, er hat ihm in einer wunderbar andachtsvollen Variation ein Denkmal gesetzt. Und als dieser deutsche Jaeger vor etwa fünf Jahren starb, da veranstalteten ein halbes Dutzend britischer Komponisten — darunter Elgar und der inzwischen verschiedene Coleridge-Taylor — ein Gedächtniskonzert zu Ehren des Heimgegangenen, worin sie selbst ihre Werke dirigierten und das wohl der schönste musikalische Tribut gewesen ist, der dem förderlustigen, großzügigen deutschen Geist von seiten Englands in der letzten Zeit gezollt ward. Damals war des Beifalls kein Ende. Und heute —?!

„Freilich,“ erklärten mir jetzt musikliebende Briten, „es hat schon eine Zeit gegeben, wo wir Germany innig liebten. Das war die Zeit, als es noch klein, zerspalten, uneinig, ohnmächtig war. Und wenn die großen Meister überhaupt deutscher Abstammung sind [man versucht jetzt nachzuweisen, daß sie fast samt und sonders keine Deutschen gewesen seien, während die Engländer über die deutsche Herkunft von z. B. Frederik Delius nicht hinwegzukommen vermögen!], so wuchsen sie aus dem idyllischen Deutschland hervor, das uns so sympathisch war, weil wir nicht damit zu rechnen hatten. Mit dem Wachstum eurer politischen Macht steigerte sich euer Größenwahn so zusehends, daß wir Angst auch um eure Kunst bekamen; nun konntet ihr auch keine Meister mehr hervorbringen, die Franzosen, besonders Claude Debussy, entwandten Euch das Zepter. Euer Richard Strauß ist kein Meister. Er hat sich sozusagen vollgesogen mit dem Größenwahn eures höllischen Friedrich Nietzsche, der am meisten daran Schuld trägt, daß euer Kaiser jetzt die ganze Welt bekriegt. Euer Strauß ist auch ein perverser, dekadenter Kerl, der auf unsere hochentwickelte Moral einen höchst schädigenden Einfluß übte. Wir gestatten daher in unseren Konzerten, daß man eure Klassiker spielt, sogar eurem Brahms gönnen wir noch ein Plätzchen (in Wirklichkeit machen wir mit unsrer einheimischen oder bloß französischer und russischer Musik nur ein miserables Geschäft!), aber diese Klassiker und dieser Brahms, den wir eigentlich noch immer nicht recht verstehen und der uns offen gestanden langweilt, sind eben noch keine German barbarians ge-

wesen. Anders jedoch stehen die Dinge mit Richard Wagner, der uns zwar sehr viel Geld eingebracht hat und trotz des Krieges noch einbringt; und von euren ‚Modernen‘, die dieser dekadente, zügellose Richard Strauß führt, wollen wir, so lange ihr unsere besten Männer niederschießt und unsere heiligen Schiffe in den Grund zu bohren versucht, nichts wissen. Wir geben zu, daß wir Sensationen nicht abgeneigt sind. Wir geben zu, daß wir aus den Aufführungen der Straußschen Opern Sensationchen machten. Wir geben zu, daß wir im vorigen Jahre aus dem ersten Erscheinen Arnold Schönbergs in Old England ein Sensationchen machten. Wir gestehen ein, daß wir von seiner Musik verdammt wenig verstanden haben. Wir gestehen ein, daß wir Tschaikowsky's Süßlichkeit vergöttern, von Anton Bruckners Ernst und Schwerblütigkeit jedoch nichts wissen wollen. Wir gestehen ein, daß uns die neuen russischen Opern so gut gefallen, weil wir bei ihrem Hören unser Diner in allen seinen Gängen ruhsam verdauen können, während uns eure schwere Kost stets Störungen verursacht. Wir geben weiter zu, daß wir bis vor Ausbruch des Krieges unsere eigenen Tondichter nicht immer sehr liebenswürdig behandelt haben. Unser bestes Orchester — ganz britisch nebenbei! — das London Symphony Orchestra hat Jahr und Tag keinen englischen Komponisten spielen wollen und immer nur Deutsche als Gastdirigenten eingeladen, weil diese deutschen Dirigenten keine üblen Einnahmen erzielten. Das alles kann uns aber nicht daran verhindern, deutsche Musiker aus ihren Stellen zu werfen. Jetzt ist für uns der psychologische Moment gekommen, die Deutschen in unserer Mitte wirtschaftlich zu vernichten — jetzt oder nie. Es tut uns leid, sie ruinieren zu müssen. Wir sind sogar bereit, ihnen aus privaten Mitteln Geld zu leihen, damit sie nicht verhungern, ihnen, wenn es geht, sogar auch Stunden zuzuschancen, obgleich sie es gar nicht verdienen, aber ihre Stellen müssen jetzt nur von reinen, unverfälschten Britensöhnen ausgefüllt werden.“

Überaus traurig ist das Los der internierten Musiker in den Gefangenenlagern. Es gibt Fälle, wo die Betreffenden nicht nur Engländerinnen zur Frau haben, sondern ihre Söhne, in England aufgewachsen und erzogen, kämpfen für England an der Front! Aber die britische Regierung in ihrer wahllosen, planlosen, nur dem Druck der Hetzblätter nachgebenden Vorgangsweise hat sich auch an diesen Künstlern vergriffen, die trotz britischer Gattinnen und Kinder eine Gefahr für das old country bedeuten sollen! Nach den Leiden, die die Gefangenen anfangs infolge der Mißwirtschaft in den Lagern auszukosten hatten, soll es ihnen jetzt besser gehen; man hat mir versichert, daß sie verhältnismäßig gut behandelt und gepflegt werden. Sie dürfen auch Konzerte veranstalten. Über die traurige Tatsache ist jedoch nicht hinwegzukommen, daß die schwächliche Regierung auch ältere und kranke Leute ohne Rücksicht zusammen-treiben ließ.

In einer überaus mißlichen Lage befinden sich auch die nichtinternierten deutschen und österreichischen Musiker, wie sich auch mehr oder weniger von den frei Umhergehenden sagen läßt, daß sie „nicht leben und nicht sterben“ können. Jedenfalls feierte die britische Toleranz darin Triumphe, daß sie sogar alle Naturalisierten aus den Orchestern entließ, auch wenn diese Engländerinnen zu Frauen hatten! Eine „Gesellschaft der Freunde“ unterstützt die Entlassenen nach Möglichkeit, doch sind ihre Mittel überaus bescheiden und den vielen Anforderungen nicht gewachsen. Wohlhabende Deutsche und Österreicher in England helfen auch viel den ohne eigenes Verschulden ins Elend geratenen Musikern, besonders in Fällen, wo der Gatte bzw. Vater interniert ist. Manche begaben sich auch gleich bei Ausbruch des Krieges nach Amerika, wo fast alle ein gutes Unterkommen gefunden haben sollen. Nur das bekannte Queen's Hall-Orchester, das der naturalisierte Sir Edgar Speyer unterhält (wieder ein Deutscher an der Spitze eines britischen Musikunternehmens!), behielt „feindliche Ausländer“, die um die englische Staatsbürgerschaft nachsuchten. Man unternahm daher allerhand Versuche, diesen Orchesterkörper zu boykottieren, was jedoch trotz alles heißen Bemühens mißlang. Fragt man die Engländer, welchen Zweck sie eigentlich damit verfolgen, sich an unschuldigen Künstlern zu vergreifen, die doch friedliche und oft höchst loyal gesinnte Mitbürger waren, so erhält man stets zur Antwort: „Ihr habt uns das Schwert in die Faust gezwungen. Krieg ist Krieg.“ Und wie unendlich traurig der Rassenhaß ist und in welchen Auswüchsen er sich äußert, beweist wohl die Tatsache, daß die besten Komponisten (darunter Elgar, Parry), Lehrer und Orchesterleiter (u. a. auch Ronald) sich zusammentaten, um nur ja aufs sorgfältigste zu wachen, daß auch nicht eine einzige Stelle eines Musikers in Albion durch einen Deutschen oder Österreicher besetzt bleibt!

Wir gelangen nunmehr zur Boykottierung der deutschen Musik, die wir im Vorhergehenden bereits erwähnt haben. Mit den Klassikern hat man wenig Radau und gute Geschäfte gemacht, obzwar es keineswegs an Stimmen fehlte, die auch diese von den Konzertprogrammen abgesetzt sehen wollten, gleich in den ersten Stadien des Kriegs. Brahms bleibt wie gesagt geduldet, und im April fand sogar ein Fest des Geduldeten statt. Über den Fall Wagner aber werden noch immer Meere von Tinte vergossen. Kein Tag verstreicht, ohne daß man Briefe an die betreffenden Zeitungsherausgeber lesen kann. Die einen erklären, man solle seine schädigende Musik samt seinem Angedenken zu tiefst in die See versenken. Andere sagen, wenn er auch der Sohn eines barbarischen Volkes sei, möge man dennoch seine Tonsprache weitergenießen. Man solle sich nicht darum kümmern, daß er ein böser Kerl und echter Deutscher gewesen, daß er den Kaisermarsch komponierte usw. Auch nicht darum,

daß er durch „systematische Züchtung deutschen Größenwahns den gegenwärtigen Krieg Germanys gegen Britannia mitvorbereitet“ habe. Dann liest man wieder idiotische Episteln voll von pöbelhaften Beschimpfungen. In den Kreisen der Fachmusiker schielt man mit dem einen Auge nach der Kasse, die bei Wagner-Aufführungen stets wohlthuende Fülle aufweist, mit dem anderen voll Angst nach dem Mob, der sich möglicherweise noch einmal zu der edeln Tat eines öffentlichen Boykotts hinreißen lassen könnte, wie im vergangenen Herbst, als die Direktion der Queen's Hall-„Promenade“-Konzerte auf „dringendes Verlangen“ des Publikums erst Wagner gänzlich absetzte, ihn durch Russen und Franzosen verdrängen wollte, jedoch mit Rücksicht auf die Kasse — es kam zu einer beängstigenden Ebbe — Wagner wieder in die Queen's Hall einziehen ließ. Doch darf er nur englisch gesungen werden, ein deutsches Wort sogar im heiligen Konzerttempel versetzt das wahre Britenherz in Raserei, und es ist schon öfters bei derartigen Anlässen zu geradezu kindischen Demonstrationen gekommen. Gewisse englische Musiker, in ihren Leistungen Nullen, versuchen sich jetzt hervorzutun und bekannt zu machen, indem sie unablässig gegen derartige „Verirrungen“ eifern.

Die Rachegefühle der Engländer gegen die Deutschen sind und bleiben überaus kleinlich. Daß man zum Beispiel deutsche Musikalienhändler ruiniert hat, nur weil sie Deutsche sind, läßt sich ebenso wenig wie die Internierungen und die Aushungerung unschuldiger deutscher Musiker durch das Axiom „Krieg ist Krieg“ rechtfertigen. Es berührt merkwürdig, wenn die Rasse, die früher als typische Vertreterin des gesunden Menschenverstandes galt, sich nun in Schmähluten ergießt über einen Mann wie Hans Richter, dem sie musikalisch so unendlich viel zu verdanken hat, nur weil er seine englischen Auszeichnungen jetzt zurückgab. Hans Richter könne jetzt gut über Albion schimpfen, heißt es dort, nachdem er britisches Gold haufenweise eingesackt habe! Womöglich noch dümmere und kleinlicher ist der Vorgang in einer Konzerthalle Manchesters gewesen. In dem Wandelgang hing das Bildnis des berühmten Dirigenten, dessen kerndeutscher Vollbart schon seit langem den Zorn jedes glattrasierten Britensohnes herausforderte. Ein besonders tapferer Anwalt seines Vaterlandes hat nun Richters Bildnis umgekehrt, so daß der „German barbarian“ nach der Wand blickt! Wie groß und unnachahmlich . . .

Aber was ist die Folge dieser gänzlichen Abwesenheit deutscher Künstler? Eine Vergröberung nach jeder Richtung hin. Vor der Länge und dem planlosen Durcheinander der englischen, besonders der Orchesterkonzerte befällt einen jedesmal ein wahrer Schauer. Und wenn England Germany jetzt auch in den Staub schmettern will und seine Intelligenz auch noch immer vollkommen überzeugt ist, daß es früher oder später dazu kommt, so hat das die britischen Virtuosen, seien sie jetzt Pianisten,

Geiger oder Sänger, auch um kein Haar begabter oder temperamentvoller gemacht. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, gehen jetzt die englischen Dirigenten der führenden Orchester nur auf Knalleffekte aus, und die Programme wimmeln von elenden Virtuosenstückchen. Im sonstigen sind russische und belgische Dirigenten und Künstler obenauf. Henry J. Wood, der Leiter des Queen's Hall-Orchesters, überschwemmt London schon seit Jahren mit russischer, besonders Tschaikowskyscher Musik, die sich in der Themsestadt einer außerordentlichen Popularität erfreut. Der kultivierte Engländer, für das Oberflächlich-Süßlich-Sentimentale von der Natur bestimmt, wie er es ja auf der Bühne liebt und im Romane fordert, schwelgt jetzt mehr denn je in den Melodeien aus dem heiligen Reich des Zaren. Wassilij Safonoff wird als Dirigent verehrt und angebetet, besonders weil er ohne Taktstock das Orchester führt, wenn auch kundige Musiker in London zugeben, daß es mit seiner Kunst nicht sehr weit her ist (der Verfasser hörte ihn einmal aus der Ersten Symphonie Elgars ein wahres Chaos machen). In der diesjährigen Opernsaison sollen die bereits im Vorjahr außerordentlich gefeierten Russen wieder das erste Wort erhalten.

Wir sprachen eingangs von der Verpöbelung auch der früher besten Männer. Diese haben keinen Blick mehr für die Geschmacklosigkeit, für alles Verkommene in Albion in musikalischer Beziehung. Im Gegenteil. In der jetzigen Zeit, wo sich Großbritannien kommerziell von dem veruchten Germany emanzipiert, muß sich das Reich aller Humanität auch vom „Erzfeind der Menschheit“ auf dem Gebiete der Musik emanzipieren! In dieser unendlich großen Zeit, wo England für „die heiligsten Güter der zivilisierten Erde“ kämpft, muß aus seinen Reihen mit Naturnotwendigkeit ein Musik-Messias hervorgehen, der die innersten Gefühle seiner Söhne und Töchter in neuen Tönen auszusprechen vermag. Liest man die zahllosen Aufrufe, Artikel, Schmähungen, so muten sie einen etwa wie ein Inserat an: „Gesucht erstklassiger britischer Musik-Messias, soll original-britische Symphonieen und auch Opern komponieren! Heda, aufgepaßt! Eine neue Ara, das messianische Zeitalter bricht an!“

Als ob ein Genie auf Bestellung käme, durch Zelotismus, Rassenhaß und niederträchtige Verleumdung heraufzubeschwören wäre! Und noch dazu ein Operngenie, etwa ein britischer Wagner! — Über die englische Oper habe ich in der „Musik“ schon so oft geschrieben, daß ich hier nur kurz feststellen will: Der Wille ist da, Versuche werden angebahnt; aber die eigentliche Tat fehlt, und das große Publikum fehlt. Man muß anerkennen, daß Ethel Smyth, Frederik Delius (wie bereits angeführt, deutscher Herkunft!) und Andere Werke hervorgebracht haben, die den Stempel entschiedener Begabung tragen. Aber eine Nationaloper schafft man doch nicht auf höheren Befehl weniger Hetzer während eines beispiel-

losen Krieges! Eine Nationaloper geht doch nicht aus wüsten Schmähungen des Gegners, aus Orgien des Hasses hervor! Eine Nationaloper kann unmöglich das Produkt des geistigen Tiefstandes, der geistigen Umnachtung sein, in der sich das Land der Briten jetzt befindet! Nur ein Ungetüm, eine Mißgeburt könnte Albion jetzt hervorbringen. Doch wir zweifeln sogar daran. Und wenn es sogar dazu käme, wären — keine Zuhörer da.

Als ob es dem modernen England an Komponisten fehlte! Was ist mit Elgar, Delius, Bantock, Williams, Scott und einem Dutzend anderer? Warum wählt man sich nicht aus ihnen den Messias? Wozu in die Ferne schweifen? Trommelschläger und Fanfarenbläser setzen sogar Preise aus, Preise von sage und schreibe hundert Mark für eine britisch-nationale Komposition, um eine „neue junge Schule“ zu begründen, die das messianische Genie zur Reife bringen und die England für ewige Zeiten von Germany befreien soll. Aber sogar Preise von hundert Mark ändern nichts an der grenzenlosen Ödigkeit der zeitgenössischen Gelegenheitsarbeiten und Puschereien. Und es ist bemerkenswert, daß die zehn Monate des Krieges in Albion bisher auch nicht ein bedeutendes Musikwerk hervorgebracht haben. Nicht einmal Edward Elgars „Carillon“, worin der Tondichter Belgien beweint, ihm aber eine Zukunft voller Größe weissagt, kann als etwas Bleibendes bezeichnet werden.

Dagegen sind sogar die Rekrutenwerbeschlager in den Konzertsaal eingedrungen und vorzüglich bei Wohltätigkeitsdarbietungen in der Albert- und Queen's-Hall mit überwältigender Begeisterung aufgenommen worden. Sie sind ungefähr das Vulgärste, das dieser vulgäre Zustand Old Englands gezeitigt hat. Hier sei eine ungefähre Übersetzung des populärsten Liedes zitiert, nur um dem Leser einen Begriff des dortigen „Zeitgeistes“ beizubringen:

„Wir haben euch Cricket spielen sehn
Und jeden andern Sport;
Im Fußball, Golf und Polo
Siegt ihr in einem fort;
Doch jetzo ruft das Vaterland,
Zu zeigen euch als Krieger,
Was auch beschieden Schicksalshand,
Wir haben euch um so lieber.
Drum kommt und werdet Soldaten geschwind,
Wie's eure Väter taten, die Sieger.

Chor:

Ach wir möchten euch nicht verlieren, doch wir glauben ihr
sollt gehn,
Denn euer König und Vaterland könnten ohn' euch nicht weiter
bestehn;

Wir werden uns sehnen und uns grämen, doch mit unsrer
ganzen Lieb

Wollen wir jubeln, euch danken, euch küssen,
Kehrt ihr zurück vom Sieg!“

Und dieses „Soldatenlied“ wird angestimmt, wenn der Brite in die Schlacht zieht, es begleitet ihn auf seinen Märschen, er singt es im Feldlager . . . Sind das die Produkte des „messianischen Zeitalters?“

Bei dem Anhören dieser genialen Hervorbringungen aus „Englands größter Zeit“ kann man sich des einen Gefühles nicht erwehren: Warum räumt man in Albion nicht zuerst mit zahllosen unerhörten Geschmacklosigkeiten auf? Warum bereitet sich das britische Publikum auf die „messianische Ära“ nicht dadurch vor, daß es bei Konzertaufführungen zu rauchen aufhört, bei Opernvorstellungen laut zu schwätzen und durch allerhand Geräusch, sogar Alkoholtrinken und Teelöffelgeklapper zu stören? Warum bringt es seinen eigenen Tondichtern nicht so viel Achtung entgegen, während der Aufführung ihrer Werke bis zum Ende auszuharren und nicht vorher davonzulaufen? Warum gewöhnt es sich inmitten einer Oper nicht das Klatschen ab? Warum klatscht es nach den Aktschlüssen des „Parsifal?“ Warum sorgt es nicht für ein halbwegs anständiges Opernhaus in halbwegs anständiger Umgebung? Warum läßt es seine eigenen Künstler darben und verkommen, zwingt sie dazu, sich in den Music Halls zu prostituieren? Warum, warum — hier gibt es noch ein weiteres Tausend von Warums. Wenn sich die britische Nation klar darüber ist, wie sie vorerst all diese tausend geschmacklosen Niedertrachten in ihrem Musikleben ausmerzen will, dann mag sie im Namen Gottes und der Kunst den Anbruch der messianischen Zeit erwarten. Ehe aber ihr Lohengrin gezogen kommen soll, miste sie einmal zu Hause gründlich aus! Es wird ihr mehr nützen als der Vernichtungskampf gegen Germany.

DAS PROBLEM DES CHARAKTERS DER TONARTEN

VON DR. RICHARD HENNIG IN BERLIN

Die Frage, ob den verschiedenen Tonarten objektiv ein verschiedener Charakter zukommt, oder ob die zahlreichen Behauptungen dieser Art, die von grundverschiedenen Eindrücken der einzelnen Tonarten zu berichten wissen, auf subjektiven Täuschungen und persönlichen Erinnerungen an besonders markante Tonstücke beruhen, ist seit langer Zeit hart umstritten und bis auf den heutigen Tag, wie man rundweg zugeben muß, noch nicht endgültig gelöst. Daß natürlich zwischen den Tongeschlechtern Dur und Moll und ebenso zwischen den alten, heut nicht mehr gebräuchlichen Kirchentonarten grundlegende Unterschiede des Charakterausdruckes bestehen, wird niemand leugnen; es fragt sich nur, ob außerdem zwischen den Tonarten desselben Tongeschlechts so bedeutende Unterschiede bestehen, daß man rundweg von einer „Charakteristik der Tonarten“ reden kann.

Bemühungen, die Charaktere der Tonarten zu erfassen und zu deuten, sind schon recht frühzeitig gemacht worden. Bereits Mattheson veröffentlichte 1713 einen Versuch, die Tonarten zutreffend zu charakterisieren. Seinen Spuren folgten, von anderen abgesehen, z. B. der bekannte „Gefangene von Hohenasperg“ Schubart i. J. 1806 (nachgelassenes Werk), E. T. A. Hoffmann 1822, Schilling 1838, Marx 1862 usw. In diesen Auslassungen, vor allem in denen, die Schilling in seinem „Musikalischen Konversationslexikon“ brachte, findet sich jedoch reichlich viel Willkür, Phantasie und Überschwenglichkeit, so daß man sich nicht wundern kann, wenn sie wiederholt einen mehr oder weniger scharfen Protest hervorriefen. Bereits am 6. April 1825 brachte die „Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung“ einen Aufsatz, der eine besondere Charakteristik der einzelnen Tonarten anzweifelte, im übrigen aber recht unklar gehalten war. Ungleich bedeutsamer war ein scharf polemischer Artikel eines Anonymus Hdt., der in derselben Zeitschrift am 16. August und 6. September 1848 erschien und die Überschrift „Ketzerische Rhapsodien eines musikalischen Skeptikers, Rhapsodia III“ trug. Man findet hierin den treffenden Ausspruch über die zahlreichen Versuche, die Charakteristik der Tonarten zu verdeutlichen: „Aber da finden wir gleich von vornherein, daß all’ den schönen Behauptungen und hübschen Redensarten eine einzige kleine Kleinigkeit fehlt: eben der Beweis“. Der Verfasser gab eine Reihe von beachtenswerten Gedanken, wie die Lehre von der Charakteristik der Tonarten entstanden sein könne, und kam zu dem Schluß, daß ihr eine allgemeine und objektive Richtigkeit nicht zuzuerkennen sei.

Dieser neue kritische Standpunkt rang sich bald zu allgemeinerer Anerkennung durch. In der Mitte der fünfziger Jahre betrachtete man die Lehre von der Charakteristik der Tonarten zumeist als einen überwundenen Standpunkt. Da war es kein Geringerer als Helmholtz, der in seiner berühmten „Lehre von den Tonempfindungen“ einen wissenschaftlichen Weg zeigte, auf dem man zu einer objektiven Anerkennung der wechselnden Charakteristik gelangen könnte. Er wies darauf hin, daß beim Klavierspiel der verschiedene Anteil der weißen und schwarzen Tasten und der notwendig verschiedene Anschlag ihrer Hämmer einen wechselnden Charakter der Tonarten erzeugen könne, ebenso die Tatsache, daß dem menschlichen Ohr gewisse Eigentöne zukommen, die unter Umständen ein schrilleres Hervortreten gewisser Obertöne bedingen müßten. Da z. B. g''' ein Eigenton des Ohrs ist, meinte er:

„Es mag nun für Stücke in C-dur nicht gleichgültig sein, wenn ihre hohe Quinte g'' und Tonika c''' diesen scharfen Klang vor den anderen Tönen zeigen, aber jedenfalls sind diese Unterschiede nur schwach, und ich muß es vorläufig dahingestellt sein lassen, ob sie in das Gewicht fallen.“

In der Folgezeit ist das von Helmholtz wissenschaftlich nur angeschnittene, aber keineswegs erledigte Problem vielleicht noch mehr umstritten worden als vorher, ohne daß die Debatte eine Klärung der Meinungen herbeiführte. Es wurde dabei oft sowohl von Anhängern wie von Gegnern der Tonartencharakteristik recht temperamentvoll gestritten, und die Unmöglichkeit, die eine oder andere Ansicht einwandfrei zu beweisen, verleitete oft genug dazu, durch Verspottung und Herabsetzung der gegnerischen Meinung zu ersetzen, was der eigenen an guten Gründen abging. So warf z. B. Zellner in seinen „Vorträgen über Musik“ allen Anhängern der Lehre von der Charakteristik der Tonarten einfach Mangel an musikalischem Sinn vor, während umgekehrt der Musikschriftsteller Paul Ertel in einem 1896 erschienenen Aufsatz erklärte, die Behauptung, daß einer Tonart ein bestimmter Klangcharakter zukomme oder nicht, könne nur „von unwissenden und unmusikalischen Ästhetikern“ bestritten werden: „In hohem Grade töricht und verständnislos ist es, zu behaupten, daß die Tonart gar nichts mit dem Stücke gemein habe, für dasselbe gleichgültig sei. Wie ich schon sagte, können nur absolut unmusikalische Menschen mit einer so leicht widerlegbaren [!] Ansicht immer wieder vor die Öffentlichkeit treten.“ Wie überall, wo fehlende Beweise durch Invektiven ersetzt werden, ist auch hier die Debatte durch die gegenseitigen Anrempelungen nicht gefördert worden. 1896 veranstaltete Wilhelm Tappert im „Tonkünstlerverein“ eine Diskussion über die Frage, da „solche ehrwürdigen Zankäpfel ab und zu auf den Markt gebracht werden müssen“ — doch wurde auch hierdurch eine Einigkeit der Meinungen, eine Klärung der Streitfrage

natürlich nicht erzielt. Ich selbst habe im Jahre 1897 ein eigenes Buch, „Die Charakteristik der Tonarten“, herausgegeben, worin ich auf Grund einer sehr eingehenden Untersuchung des Gegenstandes die Vermutung aussprach, daß ein wechselnder Charakter auch objektiv schwerlich bestritten werden könne, und daß voraussichtlich physiologische Ursachen, wie es z. B. die Eigentöne des Ohres sind, die wissenschaftliche Erklärung des Phänomens in erster Linie liefern müßten, obwohl von Fall zu Fall recht verschiedene Ursachen mitspielen können.

Daß auf dem Klavier die Tonarten mit vielen schwarzen Tasten unbedingt anders klingen müssen als diejenigen, die überwiegend oder ausschließlich die weißen Tasten benutzen, wurde schon erwähnt; ebenso werden auf der Violine diejenigen Tonarten, deren Grundakkord eine Benutzung der leeren Saiten gestattet, notwendig anders klingen als die übrigen; Holz- und Blechinstrumente werden ihre natürlichen Töne anders von sich geben als diejenigen Töne, die erst durch bestimmte Griffe zu erzielen sind usw. Nicht von diesen instrumentell verschiedenen und für jedes Instrument anderen Tonartcharakteren soll hier aber die Rede sein, sondern von denjenigen Tonartcharakteren, die nach einer weit verbreiteten Meinung, unabhängig von der Instrumentalklangfarbe, der Tonart selbst zukommen. Daß daneben unabhängig von Fall zu Fall noch recht verschiedene Einflüsse den Eindruck der Tonart „färben“ können, ist natürlich unter keinen Umständen zu bestreiten. Vor allem für den menschlichen Gesang ist zu beachten, daß die Wiederholung eines Motivs oder einer Melodie in einer höheren Lage in der Regel eine stärkere Anspannung der Stimme bedingen und deshalb um so eindringlicher wirken wird. Wenn Lohengrin seine berühmte Mahnung an Elsa: „Nie sollst du mich befragen“ erst in *as-moll* singt und dann in *a-moll* wiederholt, so kann sich niemand dem Eindruck entziehen, daß die Wiederholung auch musikalisch dringlicher ist als die erste Ermahnung. Dasselbe gilt für das stürmische Flehen Tannhäusers zur Venus, der sein Liebeslied zuerst in *Des-dur*, dann in *D-dur*, in *Es-dur* und schließlich, im zweiten Akt, gar in *E-dur* erschallen läßt, oder für den Chor „Lass’ ihn kreuzigen“ in der „Matthäuspassion“, der zunächst in *a-moll*, dann, dringlicher, in *h-moll* erklingt. Auch auf Loewes „Douglas“-Ballade sei hingewiesen, in der eine geradezu geniale Charakterisierung der immer heißeren Bitte des Douglas zum dahingaloppierenden König dadurch erreicht wird, daß das stürmische Rittmotiv ohne jeden Zwischenakt unmittelbar nacheinander in *c-moll*, in *cis-moll*, in *d-moll* und schließlich gar in *f-moll* vor unseren Ohren dahinbraust und dadurch die Stimme des Douglas zu stets heftigerer Anstrengung zwingt.

Daß derartige Modulationen in jedem Fall verschieden wirken und den Absichten des Komponisten entsprechen können, wird niemand bestreiten. Der eigentliche Kernpunkt unserer Betrachtung aber wird davon

nicht berührt. Eine Charakteristik der Tonarten, wenn sie überhaupt objektiv vorhanden ist, wird in jedem Fall nur bei aufmerksamer Betrachtung zu bemerken sein und wird sich nicht ohne weiteres dem Hörer aufdrängen — wäre es anders, so hätte ja nie ein Streit stattfinden können, ob die einzelnen Tonarten verschiedene Charaktere haben oder nicht; daß sie also gelegentlich durch Modulationen innerhalb eines Stückes oder durch sonstige kompositorische Ausdrucksmittel völlig verdeckt werden kann, ist von vornherein nicht zu bezweifeln. Ebenso werden Tempo, dynamische Schattierungen, Nuancierung, allgemeiner Charakter einer Komposition den etwa vorhandenen Charakter einer Tonart bald stärker zu betonen, bald zu verwischen und ihn jedenfalls in mannigfachster Weise zu beeinflussen imstande sein: man denke nur etwa daran, daß so grundverschiedene Werke, wie der erste Satz der Bachschen h-moll Messe, Schuberts „Unvollendete“, der Walkürenritt und Tschaikowsky's Pathetische Symphonie alle in derselben Tonart stehen! Und dennoch wird man vom verschiedenen Charakter der einzelnen Tonarten mit Recht sprechen dürfen; nur muß man sich von vornherein darüber klar sein, daß gewissermaßen etwas guter Wille dazu gehört, den Charakter deutlich wahrzunehmen und zu empfinden, und daß auch im günstigsten Fall der Charakter nur unbestimmt, nur angedeutet sein kann, während die oft so überschwenglichen Beschreibungen der einzelnen Tonartencharaktere rundweg als phantastische Selbsttäuschungen oder als poetische Übertreibungen abzulehnen sind. Um nur ein einziges Beispiel davon zu geben, was man gelegentlich in einzelne Tonarten und selbst einzelne Akkorde hineingehört hat, seien aus E. T. A. Hoffmanns „Kreisleriana“ („Phantasiestücke 2: Kreislers musikalisch-poetischer Klub“) einige Dreiklangdeutungen wiedergegeben, die zwar offenbar absichtlich bizarr übertrieben, aber doch im Grunde als den Überzeugungen des genialen Dichters und Komponisten entsprechend anzusehen sind. Um sich ganz in den Charakter der Tonarten vertiefen zu können, setzt Kreisler ein kleines, rotes Mützchen auf, zieht einen chinesischen Schlafrock an, läßt alle Lichter löschen und greift dann in dicker Finsternis einige Baßakkorde, die er folgendermaßen erläutert (Auszug):

As-dur Akkord: „Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? — Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder — ich schwimme im duftigen Äther. — Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldnen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden.“

As-moll Akkord: „Ach! — sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt.“

E-dur Terzakkord: „Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind die tausend

Tränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich.“

B-dur Akkord: „Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! — Alle Flöten und Schalmeyen, die Winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden und haben sich auf alle Lieblingsstückchen besonnen, die sie nun lustig trillieren, gleich den Vögelein in den Lüften.“

Es-dur Akkord: „Zieh' ihm nach! — zieh' ihm nach! — Grün ist sein Kleid wie der dunkle Wald — süßer Hörnerklang sein sehndes Wort! — Hörst du es rauschen hinter den Büschen? Hörst du es tönen? — Hörnerton, voll Lust und Wehmut! — Er ist's — auf! ihm entgegen!“

C-moll Akkorde: „Kennt ihr ihn nicht? — Kennt ihr ihn nicht? — Seht, er greift mit glühender Krallen nach meinem Herzen! — er maskiert sich in allerlei tolle Fratzen — als Freijäger — Konzertmeister — Wurmdoktor . . . Siehst du es lauern, das bleiche Gespenst mit den rot funkelnden Augen — die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend? . . . usw.“

Diese mehr als phantasievollen Beschreibungen des Eindrucks einzelner Tonarten sind überwiegend Phrasen und dürfen nicht allzu ernst genommen werden. Einzelne Ausdrücke darin sind zwar frappant genug und erinnern in merkwürdiger Weise an manche neueren Schilderungen der Tonartencharaktere und an Tonstücke, die ganz unabhängig von Hoffmanns Auffassung sind, so die „gleißenden Flammen“ beim E-dur (Tonart des „Feuerzaubers“), die Frühlingsempfindung beim B-dur (Liebeslied in der „Walküre“) usw. Im übrigen aber möchte ich fast der Vermutung Ausdruck geben, daß gerade diese phantastisch übertriebenen Gefühlsbetonungen Hoffmann-Kreislers zum Teil durch ganz bestimmte Erinnerungen an musikalische Eindrücke beeinflusst sein mögen. Der zweite Teil der „Kreisleriana“ erschien 1822, kurz vor dem Tode des Dichters (25. Juni 1822) und wenige Monate, nachdem das (Hoffmann bestens bekannte) wohl sensationellste Opernwerk jenes Zeitalters in Berlin seine Uraufführung erlebt hatte: Webers „Freischütz“ (18. Juni 1821). Es sieht nun beinahe so aus, als ob die Tonarten-Definitionen, die Hoffmann seinem Kreisler in den Mund legt, durch „Freischütz“-Erinnerungen beeinflusst sind. Zum Beleg hierfür sei hingewiesen auf die Beschreibung des Es-dur, derjenigen Tonart, in der ein Teil der Ouvertüre des „Freischütz“ und vor allem die berühmte Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ steht — sollte nicht der Gedanke an Wald und Hörnerklang und vor allem der geradezu aus dem „Freischütz“ (große Arie der Agathe) entnommene Schluß: „Er ist's — auf! ihm entgegen!“ darauf zurückzuführen sein? Und sollte nicht auch die merkwürdige

Beschreibung des c-moll mit dem Hinweis auf den „Freijäger“ und auf absonderliche Spukereien den gleichen Opereindrücken ihre Entstehung verdanken, zumal da ja der größte Teil der Wolfsschluchtszene und vor allem ihr Höhepunkt, der Kampf der Gewitter, tatsächlich in c-moll steht?

Diese Analyse läßt uns die Hoffmannsche Erklärung der Tonartencharaktere recht wertvoll erscheinen, weniger wegen einer Treffsicherheit ihrer Schilderung, von der in dem phantastischen Phrasengeklingel nicht wohl die Rede sein kann, als wegen der Einblicke, die sie in die Entstehung einer subjektiven Auffassung bestimmter Tonartencharaktere gewährt. Ist auch die Zurückführung auf „Freischütz“-Erinnerungen nur problematisch, so dürfte sie doch gut begründet sein, und selbst wenn sie den Tatsachen nicht entsprechen sollte, so würde sie doch als theoretisches Beispiel für die Möglichkeit der Entstehung subjektiver Auffassungen interessant genug bleiben. — Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß ein Bruchteil der vorliegenden Aussagen über Tonartencharaktere auf halb oder ganz zwangsmäßige Verknüpfungen bestimmter Tonarten mit bestimmten musikalischen Erlebnissen zurückzuführen sind, also (um einen Ausdruck Flournoy's zu brauchen) auf „privilegierten Assoziationen“ beruhen. Für den Beethoven-Freund wird der Gedanke an F-dur notwendig die Erinnerung an die Pastoral-Symphonie erwecken und demgemäß der Tonart selbst einen lieblichen, ländlichen Charakter beilegen, c-moll wird ebenso, wegen der Fünften Symphonie, als heroische Tonart bezeichnet werden, Es-dur wird den Gedanken an die „Eroica“ oder ans Es-dur Konzert, cis-moll den an die Mondschein-Sonate mit unwiderstehlicher Kraft auslösen usw. Ähnlich wird der Wagner-Freund durch A-dur ans „Lohengrin“-Vorspiel, durch E-dur an den „Feuerzauber“, durch H-dur an den Einzugsmarsch aus „Tannhäuser“, durch Es-dur ans „Rheingold“-Vorspiel usw. erinnert werden und dann leicht in die Versuchung kommen, der Tonart als solcher den Eindruck zuzuschreiben, der in Wahrheit nur dem betreffenden Musikstück zukommt.

Diese Fehlerquelle wird unter allen Umständen eine große Rolle spielen; wie groß sie ist, wird sich aber statistisch unmöglich erfassen und nachweisen lassen. Jedenfalls dürfte es nicht angebracht sein, auf solche subjektiven Eindrücke alle Angaben über wahrgenommene Tonartencharaktere ohne weiteres zurückzuführen. Bei der ungemein großen Verschiedenheit der musikalischen Neigungen müßte man sonst die denkbar größte Verschiedenheit in der Charakterisierung der einzelnen Tonarten erwarten, von der in Wahrheit doch nicht die Rede sein kann. Wer in seinem subjektiven Eindruck des c-moll den Gefühlsinhalt des Eingangschores der „Matthäuspassion“ oder des ungeheuren Chores: „Sind Blitze, sind Donner“ widerspiegelt, muß zu einer ganz anderen Auffassung der Tonart kommen als derjenige, der durch seine musikalischen Erinnerungen

etwa zunächst auf Mendelssohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ hingewiesen wird, oder der, der vielleicht das Studentenlied „Der Sang ist verschollen“ in dieser Tonart zu spielen gewohnt ist. Überblickt man die unendliche Fülle von Deutungsmöglichkeiten, die durch solche einzelnen musikalischen Erlebnisse des Individuums dargeboten werden könnten, so muß man doch zugeben, daß im allgemeinen die Versuche, bestimmten Tonarten bestimmte Charaktere zuzuschreiben, von einer bemerkenswerten Einheitlichkeit und Ähnlichkeit sind.

Man betrachte etwa die verschiedenen Deutungen und Anwendungen des Des-dur-Charakters, so findet man eine geradezu merkwürdige Übereinstimmung der Beurteilung in der Weise, daß die Tonart ungewöhnlich pathetisch und glänzend, aber mehr blendend als gehaltvoll erscheint. Die älteren Tonarten-Charakteristiker definieren sie wie folgt:

Schilling: „Die Tonart an und für sich — möchten wir behaupten — erscheint als ein prachtvoll und glänzend, als ein gleichsam himmlisch schön dekoriertes Gebäude oder als ein leicht zu durchschauendes und die schönen Formen noch schöner gestaltendes Gewand.“

Hand: „Es eignet sich für Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen, und trägt eine große Fülle in sich.“

Gathy: „Empfindung von Leid und Wonne in wunderbarer Vermischung.“

Man mag diese wenig bekannten Autoren als nicht genügend autoritativ ablehnen — zweifellos hat man ein Recht dazu —, aber mit ihnen stimmen einzelne ganz große Genien überein, an deren Urteil man unmöglich vorbeigehen kann. Über Klopstocks pathetischen „Messias“ äußerte sich z. B. kein Geringerer als Beethoven:

„Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen; verstanden habe ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum und fängt auch immer gar zu weit von oben an; immer maestoso. Des-dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele.“

Weiterhin betrachte man jene oben mitgeteilte, schon aus dem Jahre 1838 stammende Äußerung Schillings, speziell in ihrem ersten Teil, wo von dem glänzenden und himmlisch-schönen Gebäude die Rede ist, und dann denke man daran, daß Wagners berühmtes Walhallamotiv fast immer in Des-dur erklingt, und daß am Schluß des „Rheingold“, als die Götter in das neue, himmlisch-schöne Gebäude einziehen, jenes berühmte, an Instrumentenfülle beispiellose Finale (die Partitur ist 41 zeilig!) das Des-dur Motiv zur riesigsten und blendendsten Steigerung anschwellen läßt. Ist dies ein Zufall, so gehört er zu den merkwürdigen und wirkt doppelt auffällig, da die Tonart sonst in der Orchestermusik nicht eben häufig ist und jedenfalls seltener als in der Klaviermusik vorkommt. Und ist es nicht aber-

mals seltsam, daß in dem mehr effekt- als gehaltvollen Berlioz'schen „Requiem“ gerade die beiden Chorsätze, in denen nach S. Ochs „nur höchster Wohlklang zur Geltung kommt“, das „Sanctus“ und das „Hosanna“, wieder in Des-dur stehen? Ist es ebenso Zufall, daß in der Klavierliteratur die besonders eleganten und effektvollen „Salonstücke“ mit einer geradezu erstaunlichen Häufigkeit in Des stehen, während die sonstigen entlegeneren Tonarten mit fünf, sechs und sieben Vorzeichen in Klavierstücken eine recht große Seltenheit sind?

Ich will hier in keiner Weise versuchen, die einzelnen Tonarten der Reihe nach durchzugehen, ihre älteren Deutungen zu vergleichen und berühmte Musikstücke aufzuzählen, die in der betreffenden Tonart geschrieben sind. Das eine besonders typische Beispiel des Des-dur genügt in dieser Hinsicht vollauf, um eine gewisse Gleichheit der Empfindung für gewisse Tonartencharaktere bei zahlreichen Personen unabhängig zu erweisen. Nur sei noch auf zwei bestimmte Kategorien von Tonstücken hingewiesen, die es sich zur Aufgabe machen, einen und denselben äußeren Eindruck, Naturschauspiele, musikalisch wiederzugeben, nämlich Gewitter und Mondscheinszenen. Auch hierbei finden wir zwar keine absolute Identität der Tonarten (die niemand erwarten kann), aber doch eine starke Hinneigung zu ganz bestimmten Tonarten, so daß man sich fast scheuen muß, hierin das Ergebnis eines Zufalls zu sehen.

Was die Schilderung der Gewitter betrifft, so hat Beethoven für die berühmteste musikalische Wiedergabe dieser Art in der Pastoral-Symphonie f-moll gewählt, ebenso Schubert in der „Jungen Nonne“. Die Gewitter in Haydns „Jahreszeiten“ und in Webers „Freischütz“ toben in c-moll; Rossini hat in der Ouvertüre zum „Wilhelm Tell“ für die Gewitterschilderung e-moll gewählt, Wagner in der vorzüglichen Gewitterwiedergabe im Vorspiel zur „Walküre“ d-moll, ebenso im „Fliegenden Holländer“. Auch Webers „Oberon“-Gewitter ist in d-moll geschildert, ebenso die Blitz- und Donnererscheinungen in Lortzings „Undine“. Der Sturm in der Wolfsschluchtszene des „Freischütz“ erbraust aus d-moll, und auch Schubert hat den „Stürmischen Morgen“ in d-moll geschrieben, Marschner seine Sturm- und Regenszene im „Hans Heiling“ hingegen in cis-moll und Grieg seinen wundervollen stürmischen Abend an der norwegischen Küste im „Peer Gynt“ in fis-moll. Das Resultat, das durch eine weitere Statistik noch vermehrt werden könnte, ist immerhin interessant genug und zeigt eine entschiedene Vorliebe für das d-moll zur Schilderung der eigentlichen Gewitter. Dabei muß auch beachtet werden, daß der in e-moll geschriebene grandiose Chor der „Matthäuspassion“: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ seiner absoluten Tonhöhe nach in d-moll erdacht ist, da seit Bachs Zeit die Stimmung sich fast um einen ganzen Ton erhöht hat.

Noch mehr Einheitlichkeit der Tonart herrscht in einer Übersicht über vorhandene Mondscheinschilderungen. Die weltberühmte „Mondschein-Sonate“ Beethovens kann man hier zwar nur bedingt als Beispiel anführen, denn Beethoven hat bei der Niederschrift des einzig herrlichen Satzes nicht an Mondschein gedacht, sondern ein Gedicht von Seume „Die Betende“ illustrieren wollen. Wer der Sonate ihren Namen verschafft hat und warum er ihr beigelegt ist, kann man nicht mehr feststellen; die Tatsache aber, daß der gar nicht vom Komponisten selbst herrührende Name überall Anklang gefunden hat und daß man überall der Meinung begegnet, eine treffendere musikalische Schilderung einer „monddurchglänzten Zaubernacht“ sei gar nicht vorstellbar, gibt doch recht sehr zu denken. Und man kann noch einen anderen Fall nennen, wo ebenso wie bei dieser in cis-moll stehenden Zaubersonate ohne jedes Zutun des Komponisten der Hörer geradezu zwangsmäßig an Mondschein denken muß, obwohl der Titel des Tonstücks mit keinem Wort auf Nacht und Mondschein hinweist: Mendelssohns eines „Venetianisches Gondellied“ („Lieder ohne Worte“ Nr. 12) ruft mehr als jedes Nocturno die Empfindung hervor, daß eine nächtliche Stimmung geschildert wird, eine Nachtfahrt auf den mondbeglänzten Fluten des Canale grande. Dieses Gondellied steht in fis-moll, derselben Tonart, die Mendelssohn auch sonst zu Mondscheinschilderungen gern benutzt hat, wie aus seinen Kompositionen des Lenaschen „Schilfliedes“ („Auf dem Teich, dem regungslosen, ruht des Mondes stiller Glanz“) und von Heines „Neuer Liebe“ („In dem Mondenschein im Walde“) zu erkennen ist, während er für Geibels Gedicht „Der Mond“ die Dominantentonart Des-dur gewählt hat. Schumann hat Eichendorffs liebliche „Mondnacht“ in E-dur vertont, darin aber auch den fis-moll Dreiklängen, zum Teil in harpeggierter Form, einen breiten Raum vergönnt. Nicolais schöne Mondscheinszene in den „Lustigen Weibern“, in der freilich das sentimentale Moment fühlbar zugunsten des humorvollen zurückgedrängt werden mußte, steht in Es-dur, in der Ouvertüre in F-dur; hingegen hat auch Weber für den Beginn der Wolfsschluchtszene und zur Erläuterung des schauerlichen Textes „Milch des Mondes fiel aufs Kraut“ die Tonart fis-moll gewählt. Von neueren und weniger bekannten Mondscheinschilderungen seien Bendels „Fahrt auf der Liebesinsel“ und das sehr geschickt gemachte, blendend instrumentierte Mondschein-Intermezzo in Mascagni's mit Recht bereits vergessener Oper „Silvano“ genannt, die bemerkenswerterweise gleichfalls beide aus fis-moll gehen. — Jedenfalls ist ein geradezu verblüffend hoher Prozentsatz von musikalischen Mondscheinschilderungen in fis-moll oder in nahe verwandten Tonarten erfolgt. In diesem Zusammenhang verdient immerhin eine Bemerkung erwähnt zu werden, auf die sonst nicht viel zu geben ist: in Meyers „Konversations-Lexikon“ ist im Artikel „Tonart“ inmitten eines sonst nicht eben glücklichen Versuchs, den Charakter der Tonarten zu

erklären, die Rede von der „fahlen Beleuchtung der Molltonarten mit Kreuzen“. Als Kuriosum sei auch noch eine auf ihre Richtigkeit nicht nachgeprüfte, im übrigen auch nicht sehr glaubhaft scheinende Bemerkung des früheren Redakteurs der „Allgemeinen musikalischen Rundschau“, Paul Ertel, zitiert: „wie ich z. B. die Bemerkung gemacht habe, daß gewöhnliche Leute auf dem Wasser abends häufig in fis-moll singen“.

Von einer zufälligen Bevorzugung einer und derselben Tonart, einer gegenseitigen Beeinflussung der Tondichter oder gar einer Konvention kann angesichts solcher Tatsachen wohl nur in den seltensten Fällen oder überhaupt nicht die Rede sein. Es müssen hier innere Notwendigkeiten vorliegen, die sich im einzelnen kaum nachprüfen und begründen lassen, die aber möglichenfalls mit dem besonderen Hervortreten gewisser Obertöne irgendwie im Zusammenhang stehen. Für das fis-moll scheint diese Vermutung noch am ehesten zuzutreffen; ein eigentümlich spitzer Charakter wird dem fis-moll Dreiklang von verschiedenen Seiten zugeschrieben, und mir persönlich ist er so entschieden gegenwärtig, daß ich oftmals die Tonart beim Hören allein daran erkannt habe, obwohl ich sonst nicht mit absolutem Gehör begabt bin.

Achtet man regelmäßig auf die vorliegenden Zeugnisse über den Charakter einzelner Tonarten, so findet man noch zahlreiche merkwürdige Übereinstimmungen, die auf eine innere Berechtigung der Charakterisierung schließen lassen. Das Strahlende und Leuchtende des E-dur wird ohne jede Ausnahme von allen Beurteilern hervorgehoben; merkwürdig häufig wird die Tonart mit „brennendem Gelb“ oder Rot und „lichter Feuerfarbe“ (Schilling) verglichen; lange bevor Wagner den „Feuerzauber“ in dieser Tonart schrieb, wurde der spezifisch helle und glänzende Charakter des E-dur schon allseitig hervorgehoben, ja, man kann rundweg sagen, daß über keine andere Tonart eine so vollständige Übereinstimmung aller Urteile vorliegt als beim E-dur. Demgegenüber gilt As-dur als dunkelste Tonart, als eine eigentliche Nocturno-Tonart; in ihr singen auch die Rheintöchter in den Tiefen des Stromes. Der Gedanke liegt nahe, daß die Vorzeichen die Empfindungstäuschung bedingen, daß einmal die vier Kreuze als Steigerung, das andere Mal die vier Be als Dämpfung empfunden werden. Daß hiervon jedoch unmöglich die Rede sein kann, geht einwandfrei daraus hervor, daß die Durtonart mit fünf Be, das Des-dur, nicht wie es diese Erklärung erfordern würde, noch dunkler als As-dur, sondern im Gegenteil festlich glänzend und strahlend erscheint.

Ebenso herrscht ziemliche Übereinstimmung der Urteile über den ruhigen, weihevollen, frommen Klang des Es-dur. Es ist die eigentliche Choraltonart, die im Anfang der „Schöpfung“ („Und der Geist Gottes“), in der Wiedergabe des „Ein feste Burg ist unser Gott“ in der „Hugenotten“-Ouvertüre, im „Rheingold“-Vorspiel, aber auch in den gewaltigen Posaunen-

chören des jüngsten Gerichts im „Tuba mirum“ des Berlioz'schen „Requiem“ besonders charakteristisch verwendet zu sein scheint.

Wenn C-dur gelegentlich als „unschuldige Tonart“ bezeichnet wird, so dürfte hier eine Urteilsfälschung insofern vorliegen, als auf dem Klavier C-dur lediglich aus weißen Tasten besteht, und unbewußt die Assoziation Weiß = Unschuld mitspielt. Ein lichter Charakter wird der Tonart häufig beigelegt, aber nicht der grelle Feuerschein des E-dur ist ihr zu eigen, sondern eine sanftere, wohltuende Helle. Übereinstimmend lauten alle Meinungen, daß eine andre Tonart als C-dur für die Wiedergabe der Worte „Und es ward Licht“ in der „Schöpfung“ ganz undenkbar sei. F-dur gilt als friedliche, sanfte Tonart, wobei freilich schwer zu beurteilen ist, inwiefern die Erinnerung an Beethovens „Pastoralsymphonie“ auf das Urteil abgefärbt hat. Dennoch kann es nicht Beethovens überragende Bedeutung sein, die den Charakter der Tonart erst diktiert hat; denn trotz allen Respekts vor dem musikalischen Zeus herrscht gleichfalls vielfach die Meinung vor, daß die Verwendung des F-dur zur Schilderung des Siegesjubels am Schluß der „Egmont“-Ouvertüre verfehlt sei, und daß hier E-dur ungleich charakteristischer wirken würde, während sicher Hand auf vielfache Zustimmung rechnen darf, wenn er sagt: „Romberg's Glocke des Friedens“ konnte nur in F-dur verhallen“. — Auch es-moll ist eine ziemlich einmütig beurteilte Tonart, bei der das Unheimliche und Grausige schärfer als bei jeder anderen Molltonart zum Vorschein kommt und dennoch eine gewisse Wucht des Ausdrucks nicht zu verkennen ist. Schilling gibt einer allgemeineren Empfindung treffenden Ausdruck, wenn er über es-moll sagt: „Wenn Gespenster reden könnten, so sprächen sie aus diesem Tone“. Die Verwendung des es-moll im Vorspiel zur „Götterdämmerung“ und in der Nornenszene sowie in Loewes „Edward“-Ballade erscheint besonders glücklich; zur Illustrierung der „Nonnenauferstehung“ in Meyerbeers „Robert der Teufel“ wäre sie trefflichst am Platze — doch hat der Komponist hier das entschieden wenig geeignete c-moll vorgezogen.

Wo die Grenze zwischen dem objektiven und subjektiven Empfinden der Tonartencharaktere ist, ist ganz ungemein schwer zu sagen. Die vorstehenden Ausführungen beabsichtigen ja auch nicht viel mehr, als auf die auffällig zahlreichen Fälle einer unabhängigen Übereinstimmung der Beurteilung hinzuweisen und müssen es jedem überlassen, daraus seine Schlüsse zu ziehen. Daß neben den vielfach geteilten Empfindungen auch individuelle Besonderheiten häufig vorkommen — das zu bestreiten, wäre abgeschmackt. Während z. B. sonst B-dur besonders gern als Frühlingstonart bezeichnet wird, auch von R. Wagner für sein „Winterstürme wichen“ benützt ist, bevorzugte Mendelssohn für seine Frühlingslieder a-moll und A-dur, und gelegentlich wurde mir von einem Arzt gesagt, er könne sich

Frühlingsschilderungen nur in A- und D-dur denken, die Verwendung von B-dur hierfür erschiene ihm „ganz komisch“.

Die individuelle Stellung zu gewissen Tonarten ist überhaupt oftmals von ganz merkwürdiger Bestimmtheit. Ein Student schrieb mir, daß E-dur so sehr seine Lieblingstonart sei, daß er in jedem Orchesterwerk mit einer gewissen ängstlichen Spannung nach einem in dieser Tonart geschriebenen Stück ausschaue. E-dur erscheine ihm wie „ein geliebtes, schönes Weib“, während F-dur er selbst sein könne. In diesem Zusammenhang verdient auch eine charakteristische Äußerung von Dvořák Erwähnung; einer seiner Schüler brachte ihm eine Violinkomposition zur Beurteilung, empfing sie aber als nicht befriedigend zurück mit dem Bemerkten: „Bleiben Sie mir im Mai mit a-moll vom Leibe, bringen Sie die Sonate im Herbst wieder, dann wird es vielleicht stimmen! Arbeiten Sie jetzt in Es-dur, Es-dur — Frühling!“ — Als ein weiterer klassischer Kronzeuge, den man freilich in diesem Zusammenhang kaum zitiert zu hören erwarten wird, und der schließlich auch als eigentlicher musikalischer Sachverständiger nicht in Betracht kommt, sei Fürst Bismarck genannt, der im Jahre 1847 nach seiner Verlobung der fernen Braut die folgenden, unerwartet schönen und poetischen Worte schrieb:

„Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte jetzt den ganzen Tag, und Töne trügen mich über Oder, Rega, Persante, Wipper. Ich dachte mir, Du spieltest C-dur, wenn der hohle Tauwind durch die dürren Zweige der Linden heult, und d-moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen.“

Die individuelle Stellung zu gewissen Tonarten kann zu ausgesprochener Sympathie und Antipathie werden, ja, vereinzelt sogar psycho-physiologische Zwangserscheinungen absonderlicher Art nach sich ziehen. So wird ein höchst seltsamer, hierher gehöriger Fall in der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 3. Dezember 1806 mitgeteilt:

„Vor 15 bis 20 Jahren lebte in der Dresdner Kapelle (und lebt vielleicht noch) ein braver Violoncellist, Hofmann, der, ob er sich täglich mit Musik beschäftigte, doch die Tonart h-moll nie ertragen lernte. Überraschten ihn während eines Spieles einzelne Modulationen dieser Tonart, so zitterte er, Angstschweiß brach ihm aus, und ließ es sich tun, so ruhete er ein Weilchen; kamen aber ganze Sätze in dieser Tonart vor, und er konnte sich nicht entfernen — wie, wenn er in der Kirche oder Oper spielte — so stand er Todesangst aus, und alle Bekämpfungen dieser verdrießlichen Eigenheit waren vergebens.“

Kann man auch in diesem entschieden sehr merkwürdigen Fall zur Not noch sich mit der hypothetischen Erklärung behelfen, daß der empfindsame Musiker durch die Tonart h-moll vielleicht an irgendein besonders trübes oder erregendes Ereignis seines Lebens erinnert worden sei, daß

demgemäß der ungewöhnlich starke Eindruck der Tonart nicht physiologische, sondern psychologische Ursachen gehabt haben kann, so schwindet auch diese letzte Möglichkeit, der Anerkennung besonderer physiologischer Wirkungen einzelner Tonarten zu entgehen, wenn wir gelegentlich hören, daß auch Tiere auf verschiedene Tonarten gleicher Instrumente ganz verschieden reagieren. In einer Jenaer Doktordissertation vom 30. Mai 1846, die einen gewissen Eduard Henneberg aus Gotha zum Verfasser hatte, sind folgende Fälle zitiert, wobei zum Verständnis der ersten Sätze darauf hingewiesen sein mag, daß schon Helmholtz bei Hunden eine besonders große Empfindlichkeit gegen das hohe e der Violine beobachtet hatte („Tonempfindungen“, S. 188). Henneberg erzählt nun (S. 16/17):

„Die meisten Hunde lassen, wenn sie musikalische Töne vernehmen, eine gewisse Angst erkennen oder fangen an laut zu heulen. Ein A-dur-Dreiklang erregte einen Hund heftig, ein E-dur-Dreiklang aber reizte ihn zu voller Wut . . . Fast wunderbar wirkt jenes berühmte Konzert, das mehrere Naturforscher vor den beiden sehr großen Pariser Elefanten veranstalteten. Als ein ganz gewöhnliches Lied von allen vorhandenen Musikinstrumenten in D-dur angestimmt wurde, veranlaßte die Musik die Tiere zu lebhaftesten Ausbrüchen der Freude; sie tanzten umher und ließen zu fast künstlerischen Sprüngen ein Freudengeheul ertönen. Als ob sie die Klänge fördern wollten, ließen sie erst ein sehr lautes Zischen vernehmen, dann ein Getöse nach Art der Tubatöne, welches (was besonders bemerkenswert erscheint) zu den Gesang- und Orchesterstimmen als harmonisch passend bezeichnet werden konnte. Als dann ein zartes Adagio in b-moll angestimmt wurde, sind die Elefanten derart besänftigt worden, daß sie ganz unbeweglich dastanden. Weiterhin wurde dasselbe Stück, wie am Anfang, gespielt, aber nicht in D-, sondern in F-dur. Nun aber machten die Töne des Liedes auf die Tiere nicht den geringsten Eindruck. Als bald darauf aber dasselbe Stück zum dritten Male, und nun wieder in D-dur, vorgetragen wurde, zeigten die Elefanten dieselbe und sogar eine noch größere Freude als beim erstenmal.“

Man sollte solche Experimente an Tieren des öfteren anstellen, denn hier scheiden alle psychischen Fehlerquellen, alle persönlichen Eindrücke und musikalischen Erinnerungen, die den objektiven Eindruck verwischen und trüben oder ungebührlich verstärken können, restlos aus, und der erheblich variierende „Charakter“ der verschiedenen Instrumente oder Tonarten tritt uns in einwandfreien Zeugnissen unvernünftiger Geschöpfe entgegen, die, von keinem komplizierten Seelenleben belastet, triebhaft ihre Eindrücke und Empfindungen an den Tag legen und dadurch eine ungleich objektivere Beobachtung ermöglichen, als sie jemals an geistig gesunden menschlichen Versuchsobjekten möglich ist.

Zwingen uns diese Tatsachen zur Annahme, daß infolge wechselnder physiologischer Wirkungen, vermutlich also durch gelegentliches Mitschwingen von Obertönen, die verschiedenen Tonarten verschiedenen Charakter annehmen können, so müssen wir doch in jedem Fall beachten, daß zur experimentellen Untersuchung Personen mit „absolutem Gehör“, die also ohne weiteres jeden Ton und jede gespielte Tonart erkennen, nicht geeignet sind. Wie die genaue Kenntnis eines Musikstücks, das Wissen, in welcher Tonart es steht, oder der Einblick in die Noten eine Suggestivwirkung in dem Sinne ausüben können, daß von vornherein in die gehörten Klänge gewisse charakteristische Eigenschaften hineingehört werden, die der Hörer herauszuempfinden erwartet, so muß natürlich ein absolutes Gehör in gleichem Sinne suggestiv, also die objektive Empfindung störend, wirken können. Eine klare Feststellung, ob wirklich den Tonarten ein verschiedener Charakter zukommt, wird man nur von solchen Personen erwarten können, die bestimmt keine Spur von absolutem Gehör haben, die also einzelne Töne niemals erkennen und die doch imstande sind, lediglich am spezifischen Charakter des musikalischen Klanges die jeweilig gespielte Tonart, zuweilen mit Bestimmtheit, zuweilen mit ziemlicher Sicherheit, zu erkennen. Daß solche Fälle nicht selten vorkommen, habe ich an mir selbst, der ich nicht die geringste Anlage zum absoluten Gehör habe, seit über 18 Jahren unzählig oft beobachtet, und in meiner 1897 erschienenen Untersuchung ist ein großer Teil der darauf bezüglichen Tatsachen bereits veröffentlicht.

Endgültig geklärt ist das Problem der Tonartencharaktere gegenwärtig noch in keiner Weise. Dennoch aber sprechen immer mehr und immer bedeutsame Tatsachen dafür, daß der verschiedene Charakter der Tonarten durchaus kein leerer Wahn ist. Selbst wenn man alle die zahllosen Übertreibungen und Phantastereien in Abzug bringt, die gerade auf diesem Gebiet so überüppig wuchern, bleibt immer noch genug beweiskräftiges Material zurück, das entschieden für die Anhänger der Tonartencharakteristik spricht und ein weiteres Forschen auf diesem interessanten Grenzgebiet zwischen Kunst und Wissenschaft aussichtsvoll erscheinen läßt.

WAGNER, LORTZING-REGER UND DEINHARDSTEIN

EIN BEITRAG ZUR QUELLENGESCHICHTE
DER „MEISTERSINGER VON NÜRNBERG“

VON RICHARD ORNSTEIN IN WIEN

Es gibt keinen neueren großen Dichter, an den sich nicht die Quellenforschung mit mehr oder minder glücklichem Erfolg herangewagt hätte, meist sehr zum Verdruss seiner Verehrer, die in blindem Fanatismus nichts von Vorbildern hören wollen und jedes Werk ihres Abgottes kurzweg für ein Original erklären. Den Quellen eines Werkes nachspüren aber heißt nicht das Werk verkleinern oder seinen künstlerischen Wert herabsetzen. Der Gradmesser für den Wert eines Kunstwerkes kann nie die Originalität sein, sondern nur die künstlerische Wirkung. Im übrigen kann eine originelle Verarbeitung schon vorhandener Motive nicht weniger verdienstvoll genannt werden als die frei erfundener. Die aber aus Übereifer den Dichter vor der Unterschlebung eines Plagiats zu schützen glauben, indem sie hartnäckig jede Beziehung zwischen der Behandlung desselben Stoffes durch ihren Meister und frühere Bearbeiter einfach wegleugnen, leisten ihrem Schützling wahrlich einen schlechten Dienst. Niemandem kann es beifallen, einen Dichter, der vorhandene Motive umgestaltet und verwertet hat, einen Plagiator zu nennen, ebensowenig wie etwa einen Ornamentiker, der, wie es jetzt vielfach geschieht, auf antike Motive zurückgreift.

Die Quellen von Wagners „Meistersingern“ sind bereits wiederholt eingehenden Forschungen unterzogen worden.¹⁾ Ziemlich allgemein anerkannt ist bereits die Tatsache, daß als unmittelbarste Quelle Wagners die Lortzing-Regersche Oper „Hans Sachs“ anzusehen sei, die sich ihrerseits an das gleichnamige dramatische Gedicht des österreichischen Dichters Deinhardstein anlehnt.²⁾ Während nun ein Teil derer, die sich mit diesem Problem beschäftigen, annimmt, Wagner hätte überhaupt nur auf dem Umwege über den Operntext das Deinhardsteinsche Drama verwertet, geben

¹⁾ Vgl. u. a. Baberadt, Hans Sachs im Andenken der Nachwelt. Halle a. d. S. 1906. Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst, Leipzig 1901, 2. Teil A. M. Bowen, The sources and text of R. Wagner's „Meistersinger“ (Diss.) München 1897. G. R. Kruse, Einleitung zu dem in Reclams Univ.-Bibl. Nr. 4488 erschienenen Textbuche des Lortzing-Regerschen „Hans Sachs“. H. Welti, Lortzing und Wagner. Richard-Wagner-Jahrbuch 1 (1886), S. 229/38.

²⁾ Über eine dritte „Hans Sachs“-Bearbeitung als Oper, die zeitlich zwischen dem Deinhardsteinschen Drama und der Lortzingschen Oper liegt und „Hans Sachs. Im vorgerückten Alter. Romantisch-komisches Singspiel in 2 Akten“ betitelt ist, berichtet Kurt Mey im 16. Heft des 2. Jahrganges der „Musik“ (Mai 1903).

andere wie Mey, Baberadt usw. die Möglichkeit einer Bekanntschaft des Bayreuther Meisters mit dem Werke des Österreichers zu. Aufgabe dieser Arbeit aber möge der Versuch sein, nachzuweisen, daß nicht nur eine solche Möglichkeit bestehe, sondern daß tatsächlich unmittelbar von den „Meistersingern“ Fäden zu dem Deinhardsteinschen „Hans Sachs“ führen, ohne den Umweg über ein drittes Werk zu nehmen, was um so klarer daraus erhellt, daß jenes Produkt der Deinhardsteinschen Muse nicht das einzige dieses Dichters gewesen zu sein scheint, das Wagner beim Abfassen der „Meistersinger“ vorgeschwebt hat.

Die Möglichkeit einer Bekanntschaft Wagners, der sich, worauf auch Mey¹⁾ hinweist, einer beispiellosen Belesenheit erfreute, mit den Werken Deinhardsteins wird niemand bestreiten. Johann Ludwig Deinhardstein (geb. 1794, gest. 1859) gehörte bereits in jungen Jahren zu den hoffnungsvollsten Talenten des österreichischen Parnasses. Sein „Hans Sachs“, der 1827 über die Bretter des Wiener Burgtheaters ging und von hier seinen Weg über sämtliche großen Bühnen Deutschlands nahm, machte ihn rasch zum gefeierten Dichter. Von da ab war er einer der meistgelesenen unter den deutschen Schriftstellern und behauptete diesen Platz bis in die vierziger Jahre. In Dresden erschien sein „Hans Sachs“ im Jahre 1828, und es wäre nicht unmöglich, daß er noch zu der Zeit auf dem Repertoire gestanden, als Wagner dort wirkte.²⁾ Jedenfalls lassen diese Tatsachen eine Bekanntschaft Wagners mit jenem „Hans Sachs“-Drama bereits als wahrscheinlich annehmen. Klar und unzweideutig muß aber diese Behauptung nach einer genauen Untersuchung der drei in Frage kommenden Werke feststehen.

In Deinhardsteins Drama bildet das Schicksal des jugendlichen Hans Sachs den Mittelpunkt der Handlung, deren Gang kurz folgender ist:

Sachs hat es trotz seiner Jugend bereits zum Meister in seinem Handwerke wie in der Singschule gebracht, sich ansehnlichen Wohlstand und durch sein Talent Anerkennung bis über die Grenzen seiner Stadt erworben. Aber seine eigenen Mitbürger und Sangesgenossen, die seine Überlegenheit wohl fühlen, beneiden ihn, halten ihn für stolz und feinden ihn an, wo sie nur können. Insbesondere machen sich letztere darüber lustig, daß Sachs es mit den hergebrachten Formen nicht genau nehme. Dieser liebt Kunigunde, die Tochter des Goldschmiedes Steffen, der jedoch, als der reichste Bürger Nürnbergs, deren Verbindung mit einem Schuster niemals zugeben würde und ihr den Augsburger Ratsherrn Eoban Runge, einen eitlen, einfältigen Gecken, zum Manne bestimmt hat. Vergebens bittet Kunigunde ihren Geliebten, von seinem verachteten Handwerke zu lassen, endlich beschließen die beiden, vom Vater am nächsten Tage die Einwilligung zur Heirat zu erbitten.

¹⁾ Kurt Mey, Der Meistergesang . . . a. a. O. S. 272.

²⁾ 1842—1849.

Im zweiten Aufzuge kommt Runge zu Sachs, um sich seine Schuhe ausbessern zu lassen, erkennt in ihm seinen Nebenbuhler, mit dem er bereits einmal zusammengeraut ist, und eilt zu Steffen, um ihm mitzuteilen, daß der Geliebte seiner Tochter ein Schuster sei. Diese, die eben im Begriffe war, ihren Vater auf die kommende Werbung Sachsens vorzubereiten, verleugnet ihn in ihrer augenblicklichen Verwirrung und fordert von dem herbeikommenden Sachs, daß er seinem Handwerke entsage. Als sich dieser weigert und dem Mädchen seine Schwäche verweist, läßt sich dieses zu höhnischen Worten hinreißen. Hans Sachs, den bereits morgens die Meistersänger tief gekränkt haben, indem sie einen von ihm empfohlenen Kandidaten nicht in die Zunft aufnehmen wollten und ihn selbst wegen eines neuen Gedichtes verhöhnten, so daß er ganz bleich die Singschule verlassen hatte, hält nun nichts mehr in Nürnberg, da sich auch die Geliebte von ihm abgewendet hat, und er greift zum Wanderstabe. Im Walde stößt er auf Kaiser Maximilian, der im Eifer der Jagd von seinem Gefolge abgeirrt ist, von Sachs unkennt, dessen Talent lobt und den Dichter veranlaßt, ihn nach Nürnberg zurückzuleiten, dessen Treiben er sich unter der Maske eines vornehmen Grafen ansehen will. Inzwischen ist in Nürnberg Steffen zum Bürgermeister gewählt worden, und dem pfiffigen Ratsherrn, der festlich geschmückt erschienen ist, um Kunigunde zum Altare zu holen, gelingt es ihrem Vater weiszumachen, daß er, Runge, diese Würde erwirkt habe. Voll Freude will der neue Bürgermeister seine Tochter augenblicklich mit jenem verbinden, und Runge geht eben daran, im Vereine mit einigen Bürgern das sich sträubende Mädchen mit Gewalt fortzuführen, als Hans Sachs gerade mit dem Kaiser vorüberkommt, die Szene über die Mauer weg mitansieht, diese überspringt und Kunigunde, die ihm reuig an den Hals sinkt, aus ihrer Bedrängnis befreit.

Sachs wendet sich an den fremden Grafen um Hilfe, die dieser ihm zusagt. In pomphaftem Zuge begibt sich der neugewählte Bürgermeister, seine Tochter an der Hand führend und gefolgt von den Zünften und Räten der Stadt, in das Rathaus, um sein Amt anzutreten. Sachs, der sich auf Befehl des fremden Grafen ebenfalls eingefunden hat, soll zur Strafe für sein freches Eindringen in Steffens Haus aus der Stadt gewiesen werden, als jener mit seinem Gefolge erscheint, den Bürgermeister durch ein Gleichnis, das er ihm zu lösen gibt, nötigt, Sachs mit Kunigunden zu vereinigen, nachdem er sich als Kaiser zu erkennen gegeben und Runge, als Lügner entlarvt, sich aus dem Staube gemacht hat. Maximilian mahnt die beschämten Bürger, nicht über Hans Sachsens niederen Stand dessen Größe zu vergessen, und läßt ihn von Kunigunde mit Lorbeer bekränzen, wodurch ein Traum Sachsens zur Wirklichkeit wird, in dem er von der Muse der Dichtkunst unter einem Blütenbaume mit Lorbeer gekrönt worden war.

Von welcher Seite Deinhardstein seinen Stoff und seinen Helden geschildert hat, geht aus dieser Inhaltsangabe klar hervor. Von dem bewegten Hintergrund der Zeit, von dem mutigen Eingreifen des Nürnberger Schusterpoeten in die Reformation, von seiner zur Zeit der Entstehung des Deinhardsteinschen Werkes bereits erkannten gewaltigen Bedeutung als Volksaufklärer und Volksbildner ist nicht die geringste Spur zu finden. Ein schlichter, biederer Handwerksmann wird uns vorgeführt, der in seinen Mußestunden auch Dichter ist, und der, in seiner Bescheidenheit sich seines Könnens selbst nicht bewußt, schon im Begriffe ist, dem Unverstand und der Böswilligkeit zu weichen, als er, von einer starken Hand gestützt und gehoben, seinem ersehnten Ziele entgegengeführt, mit dem geliebten Mädchen vereinigt wird und die verdiente Anerkennung erlangt.

Welch erhabene Gestalt ist gegen diesen Hans Sachs der unsterbliche des Bayreuther Meisters! Was der schwachen poetischen Kraft, dem beschränkten Talente des österreichischen Lustspieldichters nie gelingen konnte, dem Genie Wagners war es vorbehalten: Er hat deutsche Biederkeit und deutsche Kunst in einer Person verkörpert und als lebendiges Denkmal auf die Bretter gestellt, er hat eine Figur geschaffen, wie sie so kernig und so wahr die deutsche Bühne kein zweites Mal mehr aufzuweisen hat.

Vor allem ist bei Wagner Sachs nicht der junge aufbrausende Liebhaber, sondern der ernste, gesetzte Mann, der schon ein gut Stück Leben und Erfahrung hinter sich hat, und auf dessen Wort und Rat man gerne hört. Schon das Versetzen Sachsens in ein vorgeschrittenes Alter ermöglichte eine weit tiefere und würdigere Auffassung der Gestalt. Die Person des Kaisers Maximilian wird nun überflüssig, und Hans Sachs tritt als Lenker des Geschickes der beiden Liebenden — hier der jugendliche Ritter Walther und die Goldschmiedstochter Eva — an dessen Stelle.

Dies ist wohl der eingreifendste Unterschied zwischen dem Wagnerischen und dem Deinhardsteinschen Werke und ferner das tiefere Eindringen in das Wesen der Meistersängerzunft bei dem ersteren, wozu übrigens bereits die Lortzing-Regersche Oper als — allerdings primitive — Brücke hinüberleitet. Diese dreiaktige komische Oper, deren Text von dem Schauspieler Philipp Reger gemeinsam mit Lortzing und Ph. J. Düringer her stammt,¹⁾ stimmt in den wesentlichen Hauptpunkten ganz mit Deinhardstein überein, die Abweichungen bedeuten aber zum Teile bereits wesentliche Fortschritte gegenüber dem Originale.

Auch bei Lortzing begegnen wir Sachs als jungem Meister, der die Tochter des reichen Goldschmieds Steffen liebt, die aber dem ältlichen und lächerlichen Augsburger Ratsherrn Eoban Hesse — so hieß diese Figur ursprünglich auch bei Deinhardstein — vermählt werden soll. Als

¹⁾ Näheres darüber s. bei G. R. Kruse a. a. O.

der lästige Werber zufällig in die Werkstätte Sachsens kommt, um einen Riß in seinem Schuh ausbessern zu lassen, bei welcher Gelegenheit er von des Meisters treuem Lehrsungen Görg weidlich geneckt und geärgert wird, erkennt er in dem Schuster seinen Nebenbuhler, eilt schnurstracks zu Meister Steffen, dem neugewählten Bürgermeister Nürnbergs, und führt Klage, daß ein Schuster es wage, zu Kunigunde die Augen zu erheben. Der neue Bürgermeister ordnet an, daß zur Feier seines Amtsantritts am morgigen Sonntage ein Fest stattfinden solle. Zunächst wolle er selbst bei einem Wettgesang, an dem sich auch sein künftiger Schwiegersohn beteiligen werde, den Vorsitz führen; das weitere Festprogramm setzt er folgendermaßen fest:

Wir ziehen drauf gesamt im Chore
Hinaus vor Nürnbergs schöne Tore,
Zum Vogelschießen!
Bei Tanz und Sang, beim Becherklang
Ruft ihr alsdann:
„Lang’ leb’ der Bürgermeister!“

Bei dem Wettgesang in der Meistersängerschule wird der Ratsherr für ein dummes Lied mit der Davids-Medaille belohnt, trotz des Protestes der anwesenden Bürger, die Sachs Liebe und Verständnis entgegenbringen, und denen dessen Lied besser gefallen hat. Von den Meistersängern aber holt sich dieser nur Hohn und Spott, sowie den Rat, bei seinen Schuhen zu bleiben und die Poesie künftig ruhen zu lassen. Der verkannte Meister ist schwer gekränkt; die Singschule ist ihm verleidet, am liebsten möchte er gar nicht mehr dichten. Auch die Hoffnung, die Geliebte doch noch zu gewinnen, ist ihm entschwunden. So will er denn zum Feste gehen, um noch einmal mit ihr zu sprechen, Abschied von ihr zu nehmen und dann für immer Nürnberg den Rücken kehren.

Auf der Wiese vor der Stadt herrscht indes reges Leben. Das Volk geht von Bude zu Bude und belustigt sich bei Spiel, Gesang und Tanz. Den Mittelpunkt bildet Görg, der zur Feier des Geburtstages seiner Kordula, der Base Kunigundens, Bekannt und Unbekannt traktiert und durch schnurrige Lieder ergötzt. Als Extraüberraschung liest er ein Geburtstagsgedicht für seine Kordula vor, das aber ursprünglich an eine andere Adresse gerichtet war, da es der pfffige Lehrling heimlich vom Arbeitstische des Meisters entwendet hat. Als Sachs kommt, sucht ihn Kunigunde zu bewegen, seinen niedrigen Stand aufzugeben, weil sie hofft, dann das Widerstreben ihres Vaters besiegen zu können. Als aber der Geliebte diese Zumutung von sich weist, will sie ihm folgen und sein Geschick teilen. In inniger Umarmung werden sie von Steffen, Eoban, den Ratsherren und Zünften betreten, und Sachs, der ja im Begriffe war, freiwillig zum Wanderstabe zu greifen, wird aus der Stadt gewiesen.

Auf dem Wege nach München begegnet er dem kaiserlichen Gefolge, klagt einem hohen Herrn, in dem er einen alten Gönner erkennt, sein Geschick und kehrt mit der sicheren Zusage der Hilfe des Kaisers heimlich nach seiner Vaterstadt zurück. Maximilian, der niemand anderer ist als jener hohe Gönner selbst, läßt, kaum in Nürnberg angekommen, dem Bürgermeister auftragen, nach dem Verfasser eines Gedichtes zu forschen, das ihm zufällig in die Hände geraten ist. Es handelt sich natürlich um das von Görg gestohlene Liebesgedicht, das dieser verloren hat, und das nun durch Zufall an den Kaiser kommt, der sofort den wahren Urheber errät. Auch Steffen und die Ratsherren sind nicht einen Augenblick im Zweifel, wem das Gedicht zuzuschreiben sei, und daher in arger Verlegenheit, die der schlaue Eoban benutzt, um den Vorschlag zu machen, ihn dem Kaiser als den gesuchten Dichter vorzuführen.

Die endgültige Lösung hat nun zwei Fassungen. Nach der einen fordert der Kaiser bei der ihm zu Ehren veranstalteten Festlichkeit von Hesse die Rezitation des Gedichtes. Dieser ist sehr verwirrt und verwechselt in seiner Aufregung die Verse mit denen seines eigenen beim Wettgesange zum besten gegebenen Poems, worauf Hans Sachs vortritt und sich durch fließende Deklamation des Gedichtes als der wahre Verfasser zu erkennen gibt. Hesse ist überführt und wird davongejagt, und Sachs erhält die Hand Kunigundens.

Die andere Fassung bringt ganz ähnlich die Entlarvung des Schwindlers, von dem nun auch Steffen nichts mehr wissen will, weil seine Tochter nur einem Dichter ihre Hand reichen soll. Hier gesteht auch, was in der ersten Fassung mangelt, Görg seinen Diebstahl ein, Sachs wird auf Befehl des Kaisers vorgeführt, der seinen Wert hervorhebt, den Bürgern befiehlt, ihn zu ehren, und ihn mit Kunigunde vereinigt. Zum Schlusse kann es sich Lortzing nicht versagen, auf sein eigenes Schicksal anzuspielen, indem er durch den Mund Maximilians den Herrscher mahnt, des Künstlers Streben zu pflegen und zu belohnen.

Diese hier an zweiter Stelle mitgeteilte Fassung war die ursprüngliche und in Prosa geschrieben. Vom dramatischen Standpunkte entschieden vorzuziehen, wurde sie später durch die versifizierte musikalisch wirksamere ersetzt. Nur nebenbei sei der Merkwürdigkeit halber erwähnt, daß sich in keiner der beiden Fassungen Hans Sachs auch nur einen Moment wundert, in dem Kaiser seinen alten Gönner wiederzusehen.

Die unverkennbaren Ähnlichkeiten der „Meistersinger“ mit dieser Oper sind viel zahlreicher und auf den ersten Blick weit einleuchtender als die mit dem Deinhardsteinschen Drama. Auch Wagner stellt als Gegenstück seinem Liebespaar Walther-Eva ein zweites in David, dem Lehrjungen Sachsens, und Lene, der Amme Evas, gegenüber, deren direkte Abkunft von dem Paare Görg und Kordula nicht zu verkennen ist. Reger

läßt uns auch bereits einen Blick in die Singschule der Meistersänger tun, der allerdings imstande ist, uns ein ganz falsches Bild von der Meistersängerzunft zu geben, da es ohne Ernst und nur der äußeren Wirkung halber entworfen ist. Wie anders ist Wagner an seine Aufgabe gegangen, wie liebevoll und mit welch tiefem Verständnis hat er sich in das Wesen jener Kunstvereinigung versenkt und es in seiner hohen Bedeutung erfaßt und gewürdigt! Der Hans Sachs Deinhardsteins und Lortzing-Regers ist bei Wagner der junge Ritter Walther von Stolzing. Er wird von den Meistersängern verlacht und verspottet, Sachs aber tritt uns als eine im Kreise der Zunftgenossen geachtete und vom Volke verehrte und geliebte Erscheinung entgegen. Dieser historischen Tatsache sind übrigens auch die Verfasser der Oper „Hans Sachs“ schon näher gekommen, indem sie ihren Helden, wie wir gesehen haben, nur von den Meistersängern anfeinden lassen, während das Volk ihn schätzt und liebt.

Die Liebe eines Jünglings zu einem Mädchen, die endlich mit Hilfe eines starken Protektors zur ersehnten Vereinigung führt — diesen Grundzug der Handlung bei Deinhardstein haben beide Opern übernommen. Bei Lortzing-Reger sind außer den schon oben erwähnten Neuerungen der Versuch, das Mädchen durch einen Sieg im Sängerstreite zu erringen, ferner der Lieddiebstahl, das Plagiat und die Überführung Hesses als wichtige Motive hinzugetreten, die auch Wagner verwendet hat.

Die Charaktere der Hauptpersonen decken sich beinahe bei Deinhardstein und Reger, und es ist interessant zu verfolgen, wie sich diese Gestalten von dem dramatischen Gedicht aus über die erste Oper zu den von Wagner eingeführten entwickelt haben.

Der ursprüngliche Sachs, bescheiden, fast schüchtern, ja des öftern gedrückt und unbeholfen, ist in der Oper schon männlicher, selbstbewußter und entschlossener und wird in den „Meistersingern“ vollends zum feurigen, überschäumenden Helden. Der klägliche, eitle, dummstolze Freier wird bei Reger wenigstens zum durchtriebenen Spitzbuben, dem jedes Mittel recht ist, um sein Ziel zu erreichen. Alle diese Züge sind im Charakter Beckmessers wiederzufinden. Der lächerlich aufgeblasene protzige Goldschmied Steffen wird von Reger noch krasser gezeichnet, das Verhältnis zwischen Vater und Tochter erscheint allerdings bereits etwas gemildert. Welch prachtvolle Gestalt ist dagegen der Pogner Wagners! Diese ruhige Würde und dabei Schlichtheit und Biederkeit, durch die nur wie verstohlen ein wenig heimliche Eitelkeit und Wohlgefälligkeit durchblitzt, die wir einem reichen Bürger Nürnbergs im 16. Jahrhundert wohl zutrauen und auch nachsehen können. Wagners listiges Evchen hat ebenfalls ihre im ganzen ziemlich farblosen und schablonenhaften Urbilder weit überflügelt. Die zweiten Paare der beiden Opern, David — Görg, der muntere, vorlaute, stets zu tollen Streichen aufgelegte, dem Meister aber treu ergebene Bursche, und

Lene — Kordula, die bei all ihrer Zärtlichkeit doch strenge und strafende Geliebte, sind, wie schon erwähnt, nahe Verwandte. Für des Bayreuther Meisters herrlichen Sachs findet sich bei Deinhardstein und Lortzing-Reger nur in der Stellung als Löser des Knotens, nicht aber in seiner Art ein Gleichnis.

In den beiden Opern lassen sich aber die Ähnlichkeiten, ganz abgesehen von der Musik, nicht nur in den Charakteren und Hauptmotiven nachweisen, sondern sie lassen sich auch in nebensächliche Motive, ja bis in kleinste Einzelheiten verfolgen.

Gleich an die Introduktionsszene der Lortzingschen Oper zwischen Görg und den Gesellen werden wir in den „Meistersingern“ durch die Szene zwischen David und den Lehrbuben beim Aufstellen des Gerüsts in der Singschule erinnert. Pogners Schilderung des Sankt Johannisfestes enthält deutliche Anklänge an die früher mit Absicht zitierten Worte Steffens bei dem Entwerfen des Festprogramms und überdies auch noch ein wenig an den Eingangschor auf der Festwiese. Wie Pagner seine Tochter nur einem Meistersänger zur Gattin geben will, so soll schließlich auch Kunigunde nur einem Dichter ihre Hand reichen; der Beweggrund allerdings ist in beiden Fällen ganz verschieden. Die Szene in der Singschule mahnt ganz deutlich an die entsprechende bei Lortzing. Dem jungen Ritter soll die Meisterwürde, die er sich erringen will, zur Hand der Geliebten verhelfen, wie Hans Sachs hofft, durch Erlangung des Preises sich den Vater gewogen zu machen. Aber hier wie dort triumphiert der hämische Dummkopf über den Helden, der sich nur Schande und Spott holt. Dieses letzte Motiv könnte man übrigens bis auf Deinhardstein zurück verfolgen, der einen Meistersänger von einer Tagung der Zunftgenossen erzählen läßt, die Hans Sachs bleich und zitternd verließ, weil er wegen eines Gedichtes verhöhnt wurde. Die unbegründete Abneigung Beckmessers gegen Sachs und sein Ausfall gegen ihn, als man die Werber zur Meldung auffordert:

„Vielleicht auch ein Witwer? Fragt nur den Sachs!“

sind wohl noch Nachklänge der früheren Nebenbuhlerschaft Sachsens und des unerwünschten Freiers. Wie dem Junker nach seiner Niederlage die Meister ein Greuel sind, wie er mit Eva in die Freiheit fliehen will, wohin diese „bösen Geister“ ihm nicht folgen können, so ist auch dem enttäuschten Sachs Lortzings die Dichtkunst und die Singschule verleidet, auch er will von dannen ziehen, und seine treue Kunigunde will mit ihm fliehen, alles wiederum Motive, die schon in dem dramatischen Gedichte zu finden sind.

Interessant ist der Fortschritt bei Wagner, der seinen Ritter die Geliebte zur Flucht auffordern läßt, während sowohl Deinhardstein als auch Reger ihren Sachs das freiwillige Anerbieten des Mädchens zurückweisen lassen. Was dem österreichischen Lustspieldichter, der zugleich Zensor

war — und bei seinen Produktionen handhabte er sein Amt mit besonderer Strenge — und was noch dem harmlosen Librettisten unmöglich gewesen wäre, das war dem der Schule der Romantiker entstammenden Wagner nur eine Selbstverständlichkeit.

Wie Beckmesser Sachs auch als Schuster in Anspruch nimmt und sich in seine Werkstatt begibt, als der Meister gerade mit dem Anfertigen der bestellten Schuhe beschäftigt ist, so geht auch in den früheren Stücken der Ratsherr in die Werkstatt des Rivalen, um sein beschädigtes Schuhwerk ausbessern zu lassen, wobei es zu einem heftigen Wortwechsel kommt. In der Lortzing-Regerschen Oper greift auch der vorwitzige Lehrling in den Streit ein, wie er bei Wagner den Anstoß zu der großen Keilerei gibt.

Die Festwiese, auf der Volksbelustigungen stattfinden, präsentiert sich uns in den „Meistersingern“ ganz wie bei Lortzing-Reger. In beiden Opern ein farbenprächtiges Bild, Tanz und Fröhlichkeit.

Daß der Lieddiebstahl Beckmessers und sein Auftreten als Dichter bei Lortzing-Reger der Entwendung des Geburtstagsgedichtes durch Görg und dem Plagiat Hesses zu vergleichen sind, wurde schon erwähnt. Die sich ergebenden Schlußsituationen sind nun in beiden Opern fast völlig gleich. Der Plagiator soll sein Werk öffentlich vortragen. Wie in „Hans Sachs“ Hesse beim Wettstreite in der Singschule die Stufen des Podiums hinaufschwankt und mit unsicherer Stimme zu singen beginnt, wie er dann vor dem Kaiser ängstlich den Text im Barett verbirgt und heimlich nachliest, ganz so der Wagnersche Beckmesser bei seinem Werbgesange. Ja, die köstliche Komik, die darin liegt, daß der unglückliche Hesse beim Deklamieren des Gedichtes in sein eigenes lächerliches Machwerk verfällt und dieses mit jenem vermengt, findet sich ebenfalls bei dem Bayreuther Meister, jedoch musikalisch ausgedrückt, indem er Beckmesser das herrliche Preislied Walthers nach der ganz unmöglichen Melodie seines eigenen Pfuscherliedes singen läßt, ein Witz, den er übrigens schon früher bei dem Spruche Davids angewendet hat. Kaum ist nun der Betrüger entlarvt, als der wahre Dichter vortritt, seine Autorschaft durch fließenden Vortrag des Liedes erweist und die Hand des geliebten Mädchens erhält.

Auch zum Schlusse hat Wagner Lortzings Beispiel befolgt und die Worte des Hans Sachs:

„ehrt eure deutschen Meister:
dann bannt ihr gute Geister!“

bedeuten eine nur allzu berechtigte Mahnung an das deutsche Volk, wie Lortzings Schlußworte eine Mahnung an den Fürsten.

Mit einem Hoch auf den gütigen Lenker des Geschickes der beiden Liebenden enden die drei Stücke: auf Hans Sachs bei Wagner; bei seinen Vorgängern auf den Kaiser.

Die bisherige Vergleichung könnte uns wohl zu dem Schlusse bringen, Wagner müsse den Deinhardsteinschen „Hans Sachs“ nicht gekannt haben, da die seiner Oper mit diesem Drama gemeinsamen Motive auch in dem Regerschen Libretto zu finden sind. Nun begegnen wir aber auch Motiven und Situationen, die nur Wagner und Deinhardstein gemeinsam sind, ja zuweilen fällt uns eine deutliche Übereinstimmung einzelner Gedanken in beiden Werken auf.

Wenn Kruse¹⁾ in der Szene der Lortzingschen Oper, in welcher Sachs in seiner Werkstatt träumt und dichtet, „eine Vorahnung der herrlichen Szene unter dem Fliederbaum“ sieht, so scheint dem Bayreuther Meister noch weit mehr die Eingangsszene der Deinhardsteinschen Dichtung vorgeschwebt zu haben, in welcher der Schusterpoet unter einem Blütenbaume vor seiner Werkstatt sitzt und ihn sein „bewegt Gemüt“ nicht dichten läßt. Schon die rein äußerliche Situation ist viel zu ähnlich, um nicht zu einem Vergleich zu nötigen. Und müssen nicht die Verse, die der österreichische Dichter seinem Sachs in den Mund legt:

„Ich seh vor mir gar sonderbar
Die Menschen durcheinandertreiben,
Und von der heißbewegten Schar
Will keiner mir dahinten bleiben.“

an ganz gleiche Gedanken in dem großartigen Wahnmonologe Wagners im dritten Akte erinnern?

Deinhardstein läßt einen Auftritt erzählen, den sein Schuster in der Singschule mit den Meistersängern gehabt hat:

„Er nahm das Wort, und just als ob er euch
In seiner Werkstatt vor Gesellen stünde,
Sprach er mit uns, verwies uns unsre Art,
Bei Wahlen vorzugehn, die er pedantisch,
Einseitig nannte, das Talent verschüchternd;
Und alles deshalb, weil wir einen Burschen,
Den er in Schutz nimmt, Puschmann heißt der Schuft,
Ein armer Schlucker, der seit Monden schon
Das Gnadenbrot in seinem Hause ißt —
Die Aufnahm' weigerten.“

Haben wir da nicht deutlich die Szene vor uns, die Wagner vorführt: den abgewiesenen Bewerber, die pedantischen Meister, die alles verwerfen, was nicht nach altem Brauch und Herkommen ist, und den beschwichtigenden Hans Sachs, der vermittelnd eingreifen, dem Kandidaten helfen möchte, der mit der Merkerwahl nicht einverstanden ist und dem das Lied des jungen Poeten trotz aller Regelwidrigkeit, trotz Tabulatur und Über-

¹⁾ A. a. O. S. 13.

lieferung gefällt? Dem die Regeln nicht ein Heiligtum sind, an dem nicht gerüttelt werden darf, sondern der sie von Zeit zu Zeit auch auf ihre Brauchbarkeit geprüft und nur dort angewendet wissen will, wo sie anzuwenden sind? Ist nicht dieser Sachs Wagners ganz derselbe, der in der Dichtung Deinhardsteins spricht:

„Die Form ist viel, allein die Hauptsach', mein' ich,
Ist doch der Geist, der in der Form erscheint.“

Wagners Beckmesser möchte Pogner gerne dazu bewegen, die Wahl des Gemahls nicht von der Entscheidung der Braut abhängen zu lassen. Zwar berührt er diesen Punkt nur ganz schüchtern und lenkt schnell ein, als er das Befremden des erhofften Schwiegervaters sieht, aber es kommt da doch ein Zug zum Vorschein, den Deinhardsteins Runge ganz offen zugibt, wenn er sagt:

„Ob sie mich liebt, ob nicht, mein Freund,
Ist was, das mir entbehrlich scheint.“

und der bei Lortzing-Reger in so krasser Form niemals zum Ausdrucke kommt, wenn auch dort Hesse sich um jeden Preis in den Besitz des Mädchens setzen will.

Vor allem ist es aber ein Motiv, das Wagners „Meistersinger“ mit diesem „Hans Sachs“ verbindet, und der Versuch Baberadts,¹⁾ dieses auf eine gemeinsame Quelle zurückzuführen, scheint mir kein glücklicher zu sein. Es ist das Motiv des Traumes, den Walther von Stolzing in seinem Preisliede erzählt, und der dann so wunderbar zur Wirklichkeit wird, ganz wie bei dem Deinhardsteinschen Hans Sachs, dem sich einst im Traume unter einem Blütenbaume die Muse der Dichtkunst zuneigte, um sein Haupt mit Lorbeer zu bekränzen.

Kein Zweifel also, Wagner hat auch das Urbild der Lortzingschen Oper gekannt und verwertet. Mit wahrhaft bewundernswertem Geschick hat er, ein Meister szenischer Technik, aus jedem der beiden Stücke, aus dem Drama und dem Libretto, die wirksamsten Momente herausgegriffen und für seine eigene Dichtung verwendet. Sein Genie hat es zustande gebracht, aus solchen oft nebensächlichen Momenten — wie es beispielsweise die Erzählung von Sachsens Eintreten für den abgewiesenen Bewerber bei Deinhardstein ist — Szenen von überragender Bedeutung für das ganze Stück und von unübertrefflicher Wirkung zu schaffen. Hinter diesen grandiosen Gebilden scheinen die Urbilder, die zu ihrer Zeit gewiß bejubelt worden sind, völlig verblaßt. Wie farb- und reizlos erscheint uns zum Beispiel das Lortzing-Regersche Motiv des Lieddiebstahls und der Mystifikation Hesses gegen das gleiche bei dem Bayreuther Meister! Aber

¹⁾ A. a. O. S. 12.

sollte nicht auch da ein Deinhardsteinsches Motiv den vermittelnden Übergang gebildet haben?

Es ist hiebei an ein anderes Stück des österreichischen Dichters gedacht, an eines der besten Produkte, die seiner Feder entstammen, voll geistreichen Witzes und sprühenden Humors, an das zweiaktige Lustspiel „Das Bild der Danae“, ¹⁾ das im Jahre 1822 im Wiener Burgtheater seine Uraufführung erlebte, außerordentlichen Beifall fand und als erstes im Auslande die Aufmerksamkeit auf seinen erst 25jährigen Verfasser lenkte. Die Quelle für dieses Lustspiel hatte ihm der von Wagner hochgeschätzte E. Th. A. Hoffmann ²⁾ in seiner Novelle „Signor Formica“ geliefert.

Der Inhalt des Lustspieles ist folgender: Der junge Arzt Bernardo Ravienna liebt Laura, die Nichte Calmaris, des Direktors der Maler-Akademie von San Carlo. Der Vater des Mädchens hat testamentarisch bestimmt, daß nur der Sieger in der Preisbewerbung der Akademie die Hand der Tochter erhalten solle, falls Calmari nichts gegen ihn einzuwenden habe. Dieser hält seine Nichte, in die er selbst verliebt ist, ängstlich eingeschlossen; nur durch Zufall hat sie Bernardo gesehen, ist in Liebe zu ihr entbrannt, und durch List gelingt es ihm, täglich mit ihr zusammenzutreffen. Die Liebe führt ihn auch der Kunst in die Arme. Um auf die Hand Lauras Anspruch machen zu können und sich Künstlerruhm zu erwerben, will der Alte dem berühmten Maler Salvator Rosa ein Bild und zugleich das Urheberrecht abkaufen und so den ersten Preis gewinnen. Ravienna, der den Maler von einem Armbruche geheilt hat, zeigt diesem unterdessen ein Bild der Danae, das er nach Lauras Zügen gemalt hat, und wird von dem überraschten Rosa als Kunstgenoß begrüßt.

„Ob sie nun

Eurer nicht achten, nehmt mein Wort darauf,

Ich zeig Euch bald der Welt, wie Ihr's verdient“.

Auch verspricht ihm der Meister, ihm zu Lauras Hand zu verhelfen. Rosa verkauft nun Calmari das Bild Bernardos, indem er vorgibt, er selbst wäre der Maler, und der Alte, der sich nicht erklären kann, wie jemand seine Nichte gesehen haben könnte, läßt sich weismachen, daß die Ähnlichkeit nur eine zufällige sei. Bei der Preisverteilung wird jedoch der Zettel, der Bernardo als Maler des Bildes nennt, zuerst gefunden. Calmari schilt in sinnloser Wut Rosa einen Betrüger, wird aber von diesem unter Drohung, seine Schändlichkeit zu

¹⁾ Vgl. Werner Deetjen im 1. Juliheft 1913 der „Musik“, S. 14 ff.

²⁾ Bekanntlich sind in einer anderen Novelle dieses Dichters in „Meister Martin der Kufner und seine Gesellen“ ebenfalls Motive vorhanden, die Wagner in den „Meistersingern“ verwertet hat.

offenbaren, zum Schweigen gebracht, muß noch gute Miene zum bösen Spiel machen, Laura mit Bernardo vereinigen und seinem glücklichen Nebenbuhler eigenhändig den Lorbeer aufs Haupt drücken.

Die Ähnlichkeit ist unverkennbar. Schält man die Grundidee des Lustspieles aus allen seinen Schalen und Zutaten Deinhardsteinscher Schablone heraus, dann bleibt ein Kern, der sich mit entsprechenden Motiven in Wagners Musikdrama vollständig deckt. In den „Meistersingern“ wie im „Bilde der Danae“ wird die Hand eines Mädchens von dem Siege bei einer Preisbewerbung abhängig gemacht; hier wie dort steht einem alten, ungeliebten, eitlen und lächerlichen, ja unredlichen Freier ein junger, ersehnter gegenüber; hier wie dort widmet sich ein unerfahrener Bewerber aus Liebe der Kunst, die ihm die Geliebte erringen helfen soll, und die Liebe gibt ihm beide Male die Kraft, ein Meisterwerk zu vollbringen: im „Bild der Danae“ ein Bild, das die Geliebte darstellt, in den „Meistersingern“ ein Lied, das sie verherrlicht. In beiden Stücken findet sich ein Meister, der Anteil an dem Schicksale der Liebenden nimmt und als Lenker der Intrige die glückliche Lösung herbeiführt. In beiden Stücken — und das ist wohl die auffallendste Übereinstimmung — erhält der unredliche Bewerber ein Werk zur Preisbewerbung aus der Hand des Meisters und hält diesen für den Urheber. Als er die List bemerkt, wütet er gegen jenen, während er ein Opfer seiner eigenen Unredlichkeit geworden ist.

Daß Wagner nur die Novelle Hoffmanns gekannt und benutzt haben sollte, kann man aus dem Grunde nicht annehmen, weil gerade das versuchte Plagiat und die Bestrafung des unredlichen Freiers, also die in den „Meistersingern“ vorkommenden Motive, von Deinhardstein frei erfunden sind.

Zieht man die gewaltige Ähnlichkeit dieses Lustspieles mit der Wagnerschen Oper in Betracht, bedenkt man ferner die schon erwähnte große Belesenheit des Meisters, die übrigens damals gar nicht notwendig war, um die Werke eines Deinhardstein zu kennen, dann kann man es nicht nur nicht für ausgeschlossen halten, sondern muß es im Gegenteil als sehr wahrscheinlich annehmen, daß Wagner das „Bild der Danae“ gekannt habe, und daß Motive daraus beim Entwerfen der „Meistersinger“ — vielleicht ihm selbst unbewußt — sich mit der Haupthandlung seines Dramas vermengt haben.

Den Ruhm Wagners vermag eine solche Erkenntnis nicht zu verdunkeln. Einzig erhaben steht sein gewaltiges Werk unerreichbar hoch über seinen Vorbildern und wird Generationen überdauern — jene haben kaum ihre Urheber überlebt.

REVUE DER REVUEEN

Zum 100. Geburtstag von Robert Franz. I.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 36. Jahrgang, Heft 18. — „Robert Franz.“ Von Hans Kleemann. „... Durch die meisten Lieder zieht sich ein melancholischer Unterton; oft liegt er nur wie ein zarter Hauch darüber gebreitet, auch in den vorwiegend heiteren Gesängen fehlt er selten. Es ist jenes ‚In tristitia hilaris, in hilaritate tristis‘ des Giordano Bruno, das nach Schopenhauer zum Wesen hervorragender Geister gehört. Es entsprach seinem Naturell, und er bevorzugte darum die Dichter, die sich in verwandten Stimmungskreisen bewegen. Die ‚Schilflieder‘ (op. 2) sind dafür recht bezeichnend. Hier begegnen sich zwei verwandte Geister, Lenau und Franz. . . . Man kennt aber Franz nur halb, wenn man ihn nur als den Sänger der ‚feierlichen, stillen, träumerischen Nacht‘ (Ambros) kennt. Und viele haben ihn nur von dieser Seite betrachtet. Daraus erklärt sich auch zum Teil, daß man seinen Liedern den Vorwurf der Einseitigkeit und zu großer Ähnlichkeit untereinander gemacht hat. Etwas Richtiges ist ja darin enthalten. Sein Genre ist klein, aber doch nicht so eng, wie es denen scheinen muß, die ihn nur auf diesem einen von ihm bevorzugten Gebiet kennen. Am originellsten und am stärksten überzeugend ist der musikalische Ausdruck gerade in den kraftvollen Gesängen. Das straffe, kecke, humoristische ‚Nun hat mein Stecken gute Rast‘ (op. 36, 6), das von männlicher Kraft erfüllte ‚Wiedersehen‘ (op. 51, 8) zeigen uns den Meister von einer im allgemeinen noch zu wenig gekannten Seite. . . .“ — „Robert Franz und Franz Liszt.“ Von August Richard. „... Liszts überzeugungstreues Eintreten für Robert Franz hatte indessen die von keiner Seite beabsichtigte und gewünschte Folge, daß Franz gegen seinen Willen in den damals mit besonderer Heftigkeit entbrannten Kampf der musikalischen Parteien hineingezogen wurde. Die Anhänger der neudeutschen Schule glaubten nicht ganz ohne Berechtigung ihn für sich in Anspruch nehmen zu dürfen, ebenso wie auch die Freunde der älteren Mendelssohnschen Richtung; doch war er diesen wieder zu ‚modern‘, jenen dagegen zu ‚klassisch‘. ‚Die Historiker, die Mendelssohnianer, die Schumannianer, die Neudeutschen — alle sitzen sie mir auf dem Dache!‘ so ruft er einmal verzweiflungsvoll aus, und jedenfalls hat auch seine Stellung in der öffentlichen Meinung unter diesem fortwährenden Hin und Her nicht wenig gelitten. . . .“ — „Robert Franz.“ Zur Charakteristik seiner Persönlichkeit und Kunst. Von Hermann Abert. „... Die Art, wie Franz . . . seine Dichtungen musikalisch wiedergibt, verrät nicht bloß ein Talent, sondern auch einen Charakter ersten Ranges. Gewiß kann er sich an Universalität nicht mit Schubert, an feinem literarischen Geschmack nicht mit J. Brahms messen. Aber die Fähigkeit, in die Seele einer Dichtung einzudringen, eine bestimmte Situation und Stimmung so plastisch wiederzugeben, daß der Hörer sofort im Innersten gepackt wird, war ihm gegeben wie wenig anderen. Die Franzschen Lieder tragen in ihrer überwiegenden Mehrzahl Charakterköpfe, die man nicht so leicht wieder vergißt. Gleich allen Liedererzeugnissen ihrer Zeit bekennen auch sie sich allein schon durch ihre scharf ausgeprägte Subjektivität als Abkömmlinge des romantischen Geistes. Aber sie sind zugleich frei von den Mängeln der ganzen Bewegung, von zerflatternder Phantastik und weichlicher Empfindsamkeit. Sie bezeugen es deutlich, daß die Romantik auch ihre starken Seiten hatte. Der Stern von Robert Franz' Genius strahlt am hellsten, wenn schwere Gewitterwolken am Himmel dahinziehen, starke Leidenschaften das

Gemüt im Innersten aufwühlen oder tiefe Schwermut ihre Schwingen ausbreitet. Das ist das Gebiet, auf dem seine zu vulkanischen Ausbrüchen neigende Künstler-natur ihre reifsten Früchte erntet; in den lichtereren Reihen harmloser oder auch fortreißender Fröhlichkeit, in denen Schubert und Schumann regierten, war sie weit weniger zu Hause. Dieser mächtige, tiefe Ernst seiner Kunst, der in grellem Gegensatz steht zu der lässigen, rührseligen Art so manches Epigonen von Franz Schubert, hat es verursacht, daß sie, zumal in Süddeutschland, nur langsam populär geworden ist. Heute, in den schweren Stürmen der Gegenwart, mag sie uns näher treten denn je. Denn sie schlägt eine Saite an, die in unserem ganzen Volke bis zum Geringsten herab nachzittert. Wohl ist auch unser Geschlecht in die leidige Neigung langer Friedensjahre, die idealen Güter unseres Volkes als bloße Zierat unseres materiellen Daseins zu betrachten, über Gebühr verstrickt worden. Jetzt aber, wo es hart auf hart geht, sind auch wir dessen wieder inne geworden, daß die Tonkunst, wie dies seit alters der Fall war, und besonders das Lied dem Deutschen nicht bloß eine angenehme Würze des Lebens, sondern innerste Herzenssache ist. Unter den geistigen Bannerträgern, die unseren tapferen Truppen voranziehen, stehen in vorderster Reihe auch unsere großen Tonmeister. Es hat seinen guten Grund, wenn unsere Feinde gerade sie uns mit komischem Bemühen der Reihe nach absprechen wollen. Gehören sie doch in erster Linie zu den Mehrern unserer nationalen Größe. Robert Franz aber unter die Romanen oder Slawen zu versetzen, dürfte selbst dem phantasievollsten Franzosen nicht gelingen, er bleibt in seiner wuchtigen Mannhaftigkeit und seiner allen Winkel-zügen fremden Wahrhaftigkeit nach wie vor ein germanischer Barbar. . . .“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 82. Jahrgang, No. 25. — „Robert Franz.“ Von Max Puttmann. „ . . . Über seine Stellung in der Kunstgeschichte gibt uns Franz selbst aufs klarste Auskunft, wenn er in einem Briefe an Osterwald ausführt, daß die deutsche Motetten- und Organistenschule aus dem protestantischen Choral, der wiederum auf dem geistlichen und weltlichen Volkslied basiert, hervorgegangen sei. Nachdem sie in Bach und Händel ihren Gipfelpunkt erreicht hat, verschwindet sie wie in eine Versenkung, und Haydn, Mozart und Beethoven begründen die profane Kunst, die von dem protestantischen Choral und seinem Vater, dem altdeutschen Volksliede, so gut wie nichts mehr weiß. In Schubert und Schumann besinnt sich die Zeit wieder auf das Volkslied, in Mendelssohn auf den protestantischen Choral — in mir endlich will sie beides zusammenfassen“. Dazu ging Franz von der Ansicht aus, daß die Kunstform des Liedes die einzige sei, die von den Großmeistern nicht gehörig kultiviert worden und daher noch nach allen Seiten hin entwicklungsfähig wäre, und so kam es denn, daß er seine Schaffenskraft fast ausschließlich der Liedkomposition widmete . . .“ — „Robert Franzens Lieder und unsere Zeit.“ Von Karl Thiessen. In dem Kampf mit geistigen Waffen gegen Lügen und Verleumdungen unserer Feinde „kann uns auch ein Robert Franz recht wohl zu einem wertvollen Bundesgenossen werden, indem wir auf ihn als auf einen wahrlich nicht zu unterschätzenden Mitvertreter deutscher Kunst und deutscher Art hinzeigen und unsern Feinden sowie den Neutralen sagen: hört seine Lieder, laßt diese schlichten, einfachen, so unmittelbar aus dem Herzen emporgestiegenen Gesänge ohne Voreingenommenheit auf euch wirken, und ihr werdet und müßt fühlen, was Reinheit und Stärke deutschen Empfindens besagt. Neben der meisterhaften und in jeder Beziehung künstlerisch vollendeten Form dieser Lieder ist es eben jener kerndeutsche, wahrhaftige Zug in ihnen, der alles Hohle, Phrasenhafte und Gemachte aus dem Grunde der Seele verabscheut und niemals mehr zu gelten sucht, als er wert ist, den wir gerade in einer Zeit wie

der unsrigen zumal bei Robert Franz glaubten besonders betonen zu müssen, und der zugleich ein Lob in sich schließt, wie es schöner und wärmer mit wenig Worten unserm Tondichter an solchem Gedenktage nicht ausgesprochen werden kann.“

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), 13. Jahrgang, No. 293. — „Robert Franz.“ Von Richard Wintzer. „... Wer kennt nicht den Namen dieses ‚Fixsterns deutscher Lyrik‘, wie ihn Liszt einst nannte? Natürlich, jedem Musiktreibenden ist der Name vertraut; ob es aber auch die Werke sind? Kaum ist der Name unseres Liedermeisters gefallen, als auch schon die Titel der vier bis fünf oder auch sechs seiner bekanntesten Lieder wie ein Siegel darauf gesetzt werden: ‚Die Haide ist braun‘, ‚Er ist gekommen‘, ‚Mein Schatz ist auf der Wandschaft‘, ‚Im Rhein, im heiligen Strome‘, ‚Es hat die Rose sich beklagt‘ und allenfalls noch ‚Für Musik‘ oder ‚O danke nicht für diese Lieder‘. Damit glaubt der Kunstbessene seine Pflicht einem Meister wie Robert Franz gegenüber erfüllt zu haben. Und welch einen Born edelster und tiefster Musik enthält das Lebenswerk des ‚letzten Klassikers des Liedes‘, dessen Schöpfungen mit denen eines Schubert und Schumann den eisernen Bestand unseres deutschen Kunstliedes darstellen! In die große Zeit des großen Krieges fällt sein hundertster Geburtstag. Jetzt, da uns alles Deutsche doppelt am Herzen liegt, da wir gleich Tempelbesuchern zu den Säulen aufschauen, die unser Heiligstes gegen einen feindlichen Ansturm von außen her machtvoll zu stützen haben — jetzt ist die beste Zeit, einen Rückblick auf das Lebenswerk eines unserer Großen zu werfen...“

DER MERKER (Wien), 6. Jahrgang, Heft 11 und 12. — „Robert Franz.“ Von August Richard. Verfasser wirft am Schluß seiner Ausführungen die Frage auf, „warum man heutzutage leider nur so selten den Werken von Robert Franz begegnet. Dies hat seinen Grund meines Erachtens wohl hauptsächlich darin: zweifellos sind gar manche seiner Lieder so fein, zarte Gebilde von so innigem keuschen Reiz, daß sie das grelle Licht, den lauten Ton unserer modernen großen Konzertsäle nicht vertragen, daß sie dort, scheinbar unbedeutend, ihren hohen, aber stillen Wert nicht entfalten können; sie müßten deshalb als hochwillkommene Gabe einer edlen Hausmusik mit dankbarster Freude zu begrüßen sein und würden hier erst ihre volle und tiefe Wirkung ausstrahlen. Leider aber wird im Gegensatz zu früheren Zeiten die Pflege einer vornehmen ‚Kammermusik‘ im eigentlichsten Sinne des Wortes über dem billigen Schund der heutigen Operettenfabrikation, der Kinematographen-Theater und ähnlicher ‚Kunstinstitute‘ immer mehr und mehr vernachlässigt, und neben einer solchen Gesellschaft hat freilich die Lyrik eines Robert Franz keinen Platz. Aber auch die vielen anderen Lieder unseres Meisters, die durch ihre melodische Schönheit und Kraft, durch ihre Größe und den hohen Schwung eines bestimmten Eindrucks auf jedes künstlerisch empfängliche Publikum im Konzertsaal sicher sind, auch sie finden sich kaum auf den Programmen unserer Konzertsänger und -sängerinnen, von einigen verschwindend wenigen, aber um so rühmlicheren Ausnahmen abgesehen. Unsere Sänger sind sich leider nur selten ihrer unbedingten moralischen Pflicht und Schuldigkeit den schaffenden Künstlern gegenüber voll und ganz bewußt; leider singt man Winter für Winter, Abend für Abend die gleichen, auf ihre äußere Wirksamkeit hin schon tausende von Malen erproben und bewährten, altbekannten Lieder, ohne daß man sich nur einmal zum Vortrag unbekannter, selten gehörter Werke entschließen könnte. Möge unserem musikalischen Leben bald eine durchgreifende Änderung und Besserung in dieser Hinsicht beschieden sein: dann werden unsere Chorvereinigungen sich der... Franzschen Schöpfungen mit Verständnis und Liebe annehmen, dann werden unsere Sänger aus der reichen Fülle der Franzschen Lieder die schönsten Perlen zu finden

wissen, und der musikliebende Dilettant wird aus ihnen für seinen Geschmack eine glückliche Auswahl treffen können. Damit wird dann eine alte Ehreuschuld an Robert Franz abgetragen als schönstes Geschenk zu seinem 100. Geburtstag!“

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen), 10. Jahrgang, No. 3. — „Robert Franz.“ Von Ernst Paul. „... Einer der hervorragendsten Musiker seiner Zeit, der trefflichsten Liedersänger einer, in dem Robert Schumanns Geist lebendig ist und der gleichzeitig Grundsätze in seinem Schaffen verwirklichte, wie sie Wagner im Musikdrama zur Geltung brachte — so steht Robert Franz vor unserer Seele, ein Markstein in der Geschichte unserer Kunst, ein Mann und Meister von kerndeutscher Gesinnung, von dessen Wirken ein reicher Strom ethischer Kraft ausgeht als Triebmotiv zum Streben nach dem Idealen...“ „Die Sängervelt von heute pflegt achtlos an Robert Franz vorüberzugehen, der zur Vertiefung zwingt und der bei der Wiedergabe seines Liederfrühlings den durchgebildeten, musikalischen Sänger zur Voraussetzung hat. Das ist ein Unrecht dem bescheidenen und anspruchslosen Meister gegenüber, der Herrliches geschaffen, vieles, was turmhoch steht über den kraft- und saftlosen Rührseligkeiten, die den Markt beherrschen und den Geschmack verflachen...“

ALLGEMEINE ZEITUNG (Berlin), 25. Juni 1915. — „Robert Franz, der Meister des deutschen Liedes.“ Von Alfred Goetze. „... Mittel und Gestaltungskraft hätten Franz zweifellos befähigt, sich auch auf anderen Gebieten des musikalischen Schaffens erfolgreich zu betätigen; wenn er sich trotzdem streng in dem engen Rahmen der Liedform hielt, so entsprach diese Weise, in ihrer Art einzig dastehende Selbstbeschränkung seiner klaren Erkenntnis, daß sich nur im Liede sein Eigenwesen zu voller Größe und Selbständigkeit erheben könne. Sein tiefes, reines Kunstempfinden, sein geradezu unerschöpfliches Vermögen an Gedanken und Stimmungswerten bewahrte ihn dabei vor der naheliegenden Gefahr, vor der Schumann den Mitstrebenden gelegentlich der vollanerkennenden Besprechung seines ersten Liederheftes warnen zu müssen glaubte, nämlich, sich durch den Erfolg auf dem kleinen Gebiet nicht zur Einseitigkeit und Manier verleiten zu lassen. Klar über den Weg und das Ziel schuf er unbekümmert um Schule und Partei den Schatz seiner Lieder, die in dem Idealismus, in dem durchdringenden Ernst der Textauffassung, der goldklaren Reinheit des melodischen Edelgehalts und der charaktervollen Stimmung den Höhepunkt des deutschen Kunstliedes nach Schubert bezeichnen. Wohl sind auch bei Franz Einflüsse seiner Zeitgenossen Schumann, Mendelssohn und Chopin nachweisbar, aber diese Einflüsse erstreckten sich nur auf Äußerlichkeiten der Gestaltung; in seinem Innenwesen, seinem Stimmungsgehalt und seinem Empfindungswert stellt sich das Franzsche Lied als ein in sich geschlossenes Eigengebilde dar, das durch die Verschmelzung des Klassizismus und der Romantik und die unvergleichliche Kunst einer an Bach gemahnenden kontrapunktischen Setzweise eine scharf ausgeprägte Charakterphysiognomie erhält, die jeden Vergleich mit anderen Erzeugnissen der deutschen Liederliteratur ausschließt und ihm seine musikgeschichtliche Bedeutung als Kunstwerk verbürgt. Das zuverlässige Fundament, auf dem sich das Franzsche Kunstlied aufbaut, bilden die alten Kirchenlieder und die protestantischen Choräle, die hier zum ersten Male zu einem organischen Ganzen vereint sind. Sie sind die Keime, aus denen, auf dem Mutterboden des Kunstempfindens Bachs und Händels und gespeist von den starken Wurzeln der deutschen Volksweisen, der herrliche kraftstrotzende Baum der Franzschen Liedkunst emporwuchs, in der sich zweifellos die musikalische Lyrik am reinsten und tiefsten ausdrückt...“

Willy Renz

Schluß folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

279. **Otto Besch:** Engelbert Humperdinck. Mit acht Abbildungen und zwei Faksimiles. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914. (Geh. Mk. 4.—.)

Humperdincks 60. Geburtstag, 1. September 1914, ist in dem Getümmel des gerade einen Monat zuvor ausgebrochenen Weltkrieges wenig beachtet vorübergegangen, und so wird auch die vorliegende liebevolle Schrift, die als Festgabe zu jenem Tage gedacht war, wohl zu rechter Würdigung auf friedlichere Tage warten müssen. Immerhin haben wir inzwischen wieder eher Muße gefunden zu künstlerischem Schauen als in jenen wildbewegten Herbsttagen, und so lassen wir gerne einen Rückblick auf das gleich einem Märchenschicksal vorüberziehende Humperdincks Leben uns gefallen. Der Verfasser, dem weniger der überbescheidene, nur ungern von sich redende Meister selbst als dessen klug waltende Gattin und — für die Jugendjahre — Frau Adelheide Wette, die Schwester und Dichterin, Material geliefert haben (neben Männern wie Blech, Kienzl und Richard Strauß), bemüht sich, Leben und Werke des von ihm geliebten Meisters möglichst objektiv zu schildern, gerät aber dabei leider allzu oft in Weitschweifigkeiten und poetisch sein sollende, doch mehr jugendlich-pennälerhaft anmutende Darstellungen, die den Genuß der Schrift mitunter stark beeinträchtigen. Von den 195 Seiten des Büchleins sind so reichlich 95 zu viel, und eine straffere Zusammenfassung des überreichen Stoffes wäre für eine spätere Auflage sehr zu empfehlen.

Manch unbekannten interessanten Zug aus Humperdincks wechselvollem Leben erfahren wir hier zum ersten Male. Bemerkenswert ist vor allem Richard Wagners Meinung über die Etymologie des Namens, den Wagner auf Humbert, Hubert, Hugibert oder Hugbrecht („geistesberühmt“) und die patronymische Schlußsilbe „ing“ zurückführte, so daß die rechte Schreibart eigentlich „Humberting“ und die Bedeutung „Sohn des Humbert“ wäre. Die Vorfahren stammen aus Westfalen, wo der Richter Anton Humperdinck um 1720 in Vreden als erster nachweisbarer Ahn auftritt. Besonders merkwürdig ist, daß Humperdinck, dessen väterlicher Stamm urgermanisch ist, von seinem Großvater mütterlicherseits böhmisches Musikantenblut in den Adern hat (das Bild dieses Urahns sah ich in Humperdincks Villa zu Wannsee), und daß eine seiner Ahnen, die Frau des genannten Richters, als eine geborene Riccius italienischen Stammes ist, der sich von Pietro Riccio, dem Vater zweier römischer Kardinäle des 16. Jahrhunderts, herleiten läßt.

Interessant sind auch Humperdincks Beziehungen zu Richard Wagner und Bayreuth, denen er ja auch späterhin als Lehrer Siegfried Wagners verbunden blieb. Humperdinck, ein kecker, junger Musiker, erfuhr während seines Aufenthalts in Italien, daß Wagner zu Neapel im Winter 1879/80 in der Villa d'Angri am „Parsifal“ arbeitete und schickte ihm kurzerhand seine Visitenkarte mit dem Zusatz „Mitglied des Ordens vom Gral“. Wagner, der für

niemanden sonst zu sprechen war, wurde doch neugierig, wie der fahrende Gralsritter aussehe, und warb den „reinen Tor“ sofort als Helfer zur Reinschrift des „Parsifal“. Bald gehörte er nun zu den Intimen des Hauses, und als die Uraufführung des Bühnenweihfestspiels vorbereitet wurde, durfte auch Humperdinck nicht fehlen. „Bald fand ich heraus,“ schrieb später der junge Musiker, „daß das Farbenreiben keine üble Beschäftigung für mich sei, und gerne bekenne ich, in den wenigen Bayreuther Wintermonaten mehr erfahren, begriffen und gelernt zu haben, als mancher andere vielleicht in ebensoviel Konservatoriumsjahren“. Merkwürdig und für die Erfahrungen, die alle Produktiven (Cornelius!) mit Wagner machten, ist, daß Humperdincks frühere Schaffenslust trotz der persönlichen Aufforderung Wagners damals vollständig versiegte: in des Gewaltigen Nähe zu komponieren, kam dem jungen Adepten wohl als Blasphemie vor. Wie eine Ironie des Schicksals klang es da, daß Humperdinck während seines Bayreuther Aufenthalts den — Meyerbeerpreis erhielt. Er fürchtete erst, mit dieser Kunde den Meister in schlechte Laune zu versetzen, doch dieser sagte mit gewohntem Humor: „Non olet, non olet; Sie sehen, es gibt noch Richter in Berlin!“

Nach lehrreichen Wanderjahren in Rom, Paris, Venedig (wo er mit Wagner noch einmal kurz vor dessen Tode zusammentraf), Spanien, zurückgekehrt in Köln und — Essen (wo er bei Krupp im Frühjahr 1885 eine Stellung als musikalischer Hauslehrer innehatte), zog er nach Barcelona ans Konservatorium, eine Lehrstellung, die er später mit der gleichen in Köln, dann nach längerer Krankheit mit einer andersartigen im Verlagshaus B. Schotts Söhne in Mainz vertauschte. Kurz vor seiner Verheiratung siedelte Humperdinck nach Frankfurt über, wo er Lehrer am Hochschen Konservatorium und Opernreferent der Frankfurter Zeitung wurde. Der große Erfolg von „Hänsel und Gretel“ veranlaßte ihn dann, diese Stellungen aufzugeben. Über die Entstehungsgeschichte dieses seines berühmten Werkes finden wir hier eine Reihe von dokumentarischen Angaben, die der Biographie besonderen Wert verleihen. Interessant ist z. B. die Feststellung, daß fast alle musikalischen Autoritäten, selbst die ihm am meisten befreundeten, denen Humperdinck sein vollendetes Werk am Klavier vorführte, ihm Opposition machten. Erst Richard Strauß, damals Hofkapellmeister in Weimar, nannte die Oper ein „Meisterwerk erster Güte“; „das ist wieder seit langer Zeit etwas, was mir imponiert hat“; er nahm sie sofort an. Gleichzeitig erwarb sie auch Hermann Levi für München, wo die Uraufführung stattfinden sollte. Infolge einer Erkrankung kam jedoch München um diese Ehre. Daß das Werk als Weihnachtsnachmittagsvorstellung (am 23. Dezember 1893) in Weimar zur Erstaufführung kam, weil der Intendant meinte, so was sei doch nur für Kinder, ist eine (übrigens von Besch nicht erwähnte) Sonderbarkeit im Schicksal dieses Werkes. Die Aufnahme war zunächst weder in Weimar noch in München sehr überschwenglich; erst im Laufe der Zeit stellte sich der überwäl-

tigende Erfolg ein. Besonders bemerkenswert ist, daß bei der Dessauer Aufführung Frau Cosima Wagner die Regie hatte. Frau Wagner führte mehrere szenische Neuerungen ein, von denen sich der Hexenritt durch die Luft im dritten Bilde allgemein durchgesetzt hat. Daß Humperdincks Meisterwerk in nicht weniger als elf Sprachen im Druck erschien, verdient ebenfalls hervorgehoben zu werden. Über sein ferneres Leben und seine sympathischen menschlichen Eigenschaften berichten weitere Kapitel allerlei Lustiges und Ernstes. Zum ersten darf man es wohl rechnen, wenn Humperdinck in einem Briefe an Schillings schreibt: „Als ich noch jung war und eines schönen Tages entdeckte, daß ich komponieren könnte, dachte ich sofort an Mozart, später begnügte ich mich mit Haydn und entschloß mich endlich, wenn auch schweren Herzens dazu, es Schubert gleich zu tun, bis ich zu allerletzt bei — Lortzing anlangte. Nachdem ich auch diese Hoffnung aufgegeben, plagt mich seit einiger Zeit der Ehrgeiz, ein zweiter Schillings zu werden (womit übrigens kein Rangverhältnis zu Lortzing ausgedrückt werden soll).“ Diesen Brief bezeichnet Besch als „rührendes Dokument von Humperdincks Bescheidenheit“. — Wenige Seiten später schreibt Besch: „Eine schwere Lungenentzündung brachte Humperdinck in die Nähe des Todes. In seinen Fieberphantasieen redete er viel von Schillings', Pfeifertag', dessen Klavierszug ihn kurz vorher beschäftigt hatte. Er rezitierte Stellen aus dem Text und sang Motive aus der Musik. Trotz der Schwere des Anfalls gesundete er und bewies von neuem, daß seine körperliche Konstitution im Grunde eine zähe und widerstandskräftige ist.“

Aus der Berliner Lehrtätigkeit Humperdincks interessiert vor allem, daß der Meister seinen Schülern stets den Rat weiser Ökonomie erteilt, speziell auf dem Gebiet der Instrumentation.

Den zweiten Teil des Werkes, eine eingehende Analyse der Humperdinckschen Werke, kann ich trotz mancher treffenden Bemerkungen als Ganzes nur für weniger gelungen erklären. Dankenswert ist ein Anhang mit der Zusammenstellung der Humperdinck-Literatur, doch sei es mir gestattet, darauf hinzuweisen, daß darin meine ausführliche Analyse der „Heirat wider Willen“ (in Schlesingers Opernführer No. 111) fehlt, eine Tatsache, die ich nur deshalb erwähne, weil Humperdinck meine Arbeit vor Drucklegung durchgesehen, sehr warm begutachtet und mit einigen Ergänzungen versehen hat, so daß sie wohl als authentisch gelten darf. — Ein Register und mehrere gute Abbildungen erhöhen den Wert des Büchleins, dessen sympathische Gesinnung nur leider nicht immer den rechten Ausdruck findet und gelegentlich etwas hilflos im überreichen Stoff versinkt.

Dr. Edgar Istel

MUSIKALIEN

280. Robert Lutz: „Ein deutscher Hochgesang.“ Hephaestos-Verlag, Hamburg.

Auch dieser Versuch, der Königshymne „Heil dir im Siegerkranz“ zu einer neuen Weise zu verhelfen, dürfte nicht der guten Absicht

entsprechen. Denn ist die Lutzsche Melodie auch anfangs sangbar und ohrenfällig, so wird sie in ihrem Mittelteil durchaus gekünstelt und unvolksmäßig, was durch den harten und befremdenden harmonischen Ruck von A-dur nach F-dur unwiderleglich dargetan wird. Man muß nach all den vergeblichen Versuchen nun bald an dem Gelingen der scheinbar so leichten Aufgabe verzweifeln. Und dennoch: im rechten Augenblick wird auch das rechte Kaiserlied da sein.

281. Robert Garbe: „Jungs, holt fast,“ Oole un neie Kriegs- un Suldatenlieder. Verlag: Eugen Diederichs, Jena. (Mk. —.25.)

Unter den 22 Liedern dieses plattdeutschen Heftes findet sich Neues und Altes. Die Mischung ist glücklich und die Auswahl sorgfältig. Es ist sehr viel Gutes in dem dünnen Heftchen (Landsturm, Hanseatenlied, De Söbunsäwntiger u. a.), und das Beste ist die urwüchsige, oft mit derbem Humor gepaarte Kraft, die aus den niederdeutschen Worten und Weisen anweht.

282. „Muskettier' seins lust'ge Brüder.“ Alte liebe Soldatenlieder. Herausgegeben von Fritz Jöde. Verlag: Eugen Diederichs, Jena. (Mk. —.25.)

In dieser unstreitig verdienstvollen Sammlung sind 28 alte Lieder kriegerischen Inhalts mit einstimmiger Melodie zusammengetragen, aber all diese Gesänge sind in Wort und Weise jung geblieben, sind gleichsam wahrhafte Volkslieder ohne erkünstelten Schwung und weinerliche Sentimentalität. Deutsche Schwertfreude klingt aus ihnen heraus, darum darf man dieser Sammlung gern weiteste Verbreitung und sinnvolle Fortsetzung wünschen.

283. Richard Zoozmann: „Wenn wir marschieren.“ 16 Armeemärsche mit neuen Texten. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Preis geheftet Mk. —.50.)

Es ist immer eine bedenkliche Sache, fertigen Melodien Worte unterzulegen, zumal wenn diese Weisen so bekannt sind wie die der hier ausgewählten Armeemärsche, von denen übrigens einige bereits ihre in Heer und Volk eingeführten Worte besitzen (z. B. der Dessauer, der Torgauer Marsch u. a.). Man wird, da die Grundstimmung bei allen Marschtexten naturgemäß die gleiche sein muß, billigerweise keine dichterisch vollwertigen Leistungen erwarten dürfen. Was Zoozmann hier an Textworten bietet, ist aber wenigstens meist ungekünstelt und leicht faßlich, wenn auch nicht gerade volksmäßig. Das Heftchen, das von A. Kumm für zweistimmigen Gesang eingerichtet und von Hans Schmid-Kaiser mit einer leichten Lautenbegleitung sowie einer Anleitung zum Lautenspiel und Griffabelle versehen ist, wird vielleicht geeignet sein, bei den Übungsmärschen unserer Jugendwehren besonders wertvolle Dienste zu leisten.

284. „Ich weiß einen Lindenbaum stehen.“ Neue Kriegslieder. Verlag: Eugen Diederichs, Jena. (Mk. —.25.)

An dichterischem und musikalischem Wert kann diese Sammlung mit den im selben Verlag erschienenen alten lieben Soldatenliedern keinen Vergleich aushalten. Es fehlt diesen neuen Gedichten meist das Unmittelbare, die große,

starke, schlichte Empfindung, und dieser Mangel überträgt sich auch auf die Melodien. Und selbst wo im Gedicht einmal ein echter Naturton klingt, wie in Kurt Weimanns „Kameradengruß“ kommt die Weise nicht über das Alltägliche hinaus. Daß von dem Inhalt vieles auch später lebensfähig sein wird, bezweifle ich sehr. Aber als Dokument der Gegenwart ist auch diese Sammlung sicherlich von Wert.

285. **Fr. Voß:** „Frischauf, Soldatenblut“. Alte und neue Soldatenlieder, zweistimmig gesetzt. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Dieses handliche und gut ausgestattete Büchlein hat den Vorzug, daß es nicht sowohl den Tageserzeugnissen der Gegenwart Aufnahme gewährt hat, als vielmehr den meistgesungenen Vaterlandsliedern und den älteren, im Heere noch lebendigen Soldatenliedern, die zum Teil eine geschickte Umdichtung erfahren haben. Daß auch „Ein' feste Burg“ und „Nun danket alle Gott“ in dem Heft enthalten sind, kennzeichnet den Standpunkt des Herausgebers ebenso wie die Stimmung unseres Heeres, dem das Liederbuch gewiß willkommen sein wird.

286. **Patriotische Einblattdrucke.** Musikverlag Fritz Baselt (Th. Henkel), Frankfurt a. M.

Vier neue Stücke dieser Liederfolge liegen mir heute vor. „Wenn die Landwehr kommt“ von Karl Fr. Appel ist ein schlichtes, kräftiges, in der Erfindung hübsches Marschlied, das durch die festen Bässe gleichsam den Gleichtritt markiert. „Botschaft“ von J. Lapple darf als ein balladenhaftes Tonstück von reicher Bewegung und lebendigem Ausdruck aufrichtig gelobt werden. „Reiters Abschied“ von Chr. Gerhard Eckel erhebt sich in Erfindung und Ausdruck zweifellos über die Durchschnittserzeugnisse und „Unsere Helden“ von Emil Sulzbach verdient Beachtung als ein Tonstück von breiterer, hymnenartiger Anlage, das überdies in Erfindung und Ausführung den begabten und tüchtigen Musiker verrät. Jedenfalls sind die vier anspruchslosen Einblattdrucke musikalisch beachtlicher als viele in glänzenderem Gewande auftretende Veröffentlichungen.

287. **P. Sippel:** „Die neuen Landsknecht“, „Zwischen See und Sumpf“, „Der rote Mohn“. Jos. C. Hubers Verlag, Diessen vor München. (je Mk. —.60.)

Drei Einzelgesänge, die den landläufigen Durchschnitt nicht überragen, aber sicherlich nicht nur gut gemeint, sondern auch gut zu singen und leicht zu spielen sind. „Der rote Mohn“ übertrifft die beiden anderen Stücke an Eindringlichkeit der Stimmung, während „Zwischen See und Sumpf“ dichterisch und musikalisch am wenigsten gelungen ist.

F. A. Geißler

288. **Heinrich G. Noren:** Divertimento für zwei Violinen und Klavier. op. 42. (Mk. 6.—.) Notturmo und Capriccio für Violine mit Klavier. op. 43. (Mk. 3.—.) Sonate für Cello und Klavier. op. 47. (Mk. 7.50.) Verlag: Musikverlag Eos, Berlin.

Sicherlich gehört Noren zu den eigenartigsten Persönlichkeiten unter den heute lebenden Tonsetzern. Werke wie seine Violinsuite op. 16 und vor allem seine „Kaleidoskop“ genannten

Orchestervariationen, die merkwürdig rasch ganz unverdientermaßen dem Gedächtnis unserer Dirigenten entfallen sind, glücken nur Ausgewählten. Und doch vermag ich bei aller Anerkennung der geistreichen Tonsprache Norens mich für manche seiner Werke nicht so zu erwärmen, wie ich wünschte; das Herz geht zu leer aus, die eigentliche Erfindung ist oft zu sehr nur auf äußerliche Wirkung berechnet, entstammt kaum einer aus warmem Herzen schöpfenden Kraft. Auch in der Harmonik Norens macht sich nur gar zu oft das Bestreben geltend, nur ja nicht in althergebrachten Bahnen zu wandeln; dem Ohre werden gar zu viel neue Anreizungen geboten, so daß es schließlich übersättigt wird und sich nach Einfachheit sehnt. Am glücklichsten ist wohl Noren, wenn er sich seiner südslawischen Heimat erinnert, ohne zugleich die harmonischen Errungenschaften der Neufrauzosen auf sich einwirken zu lassen. Auch in seiner Rhythmik folgt er gern den eigentümlichen Gepflogenheiten der Südslawen, besonders in ihren Volkstänzen. Von den vorliegenden drei Werken erscheint mir das Divertimento eine Bereicherung der vorhandenen Literatur zu sein. In der ganzen Anlage (man vgl. besonders den ersten Satz und den Anfang sowie den Mittelsatz des Intermezzos) ist es unstreitig beeinflusst von Sindings erster Serenade für zwei Violinen und Klavier. Es beginnt mit einem kraftvollen Präludium, in dem die Stimmführung nicht alltäglich, das feurige zweite Thema besonders wirkungsvoll ist. Voll eigenartigen Reizes ist das Scherzo, dessen Thematik glücklich erfunden ist; besonders schön ist der mit D-dur beginnende Mittelsatz. Melodisch hervorragend ist das Intermezzo, aber der Zusatz „Im Volkston“ trifft kaum zu. In klanglicher Hinsicht ist dieser Satz, der übrigens an die Technik der Ausführenden weit geringere Ansprüche als die übrigen stellt, ganz hervorragend ausgefallen. Höchst wirkungsvoll ist das tanzartig mit einer Dudelsackmelodie beginnende Finale in Rondoform; in seinem A-dur Teil bringt es eine auch trefflichst gesetzte Melodie, deren Schönheit sich niemand entziehen dürfte. In dem ganzen Divertimento überwiegen die Vorzüge so sehr, daß ich es tüchtigen Geigern zum häuslichen Musizieren, aber auch zum öffentlichen Vortrag aufs wärmste empfehlen kann. Wer völlig konzertreif ist, der greife auch zu dem „Notturmo“, in dem die Nachtstimmung aufs wundervollste getroffen ist; hingegen bin ich von der Wirkung des Capriccio, einer Art Perpetuum mobile, nicht so ganz überzeugt, wenngleich es sicherlich eine geistvolle Etüde ist. Am wenigsten kann ich mich mit der Violoncell-Sonate befreunden, die ich übrigens in erstklassiger Ausführung gehört habe. Ganz abgesehen davon, daß es Noren ebensowenig wie fast allen seinen Vorgängern auf diesem Gebiet gelungen ist, das Streichinstrument in einen aussichtsvollen Kampf mit dem modernen Konzertflügel zu schicken, ist alles in dieser Sonate gar zu gesucht; natürlich fehlt es nicht an gelegentlichen feinen melodischen Einfällen und auch an großzügigen kraftvollen Gedanken, aber sie verschwinden gar zu sehr im Gestrüpp; am erträglichsten ist noch das Intermezzo.

Wilhelm Altmann

OPERA

BERLIN: Widerspruch zwischen Schauspiel und Oper: dort hatte die Not des Weltkrieges den Blick in die deutsche Vorzeit zurückwenden und aus literarischen Rumpelkammern allerlei herausholen lassen. Die Oper aber war bei uns von dieser Sehnsucht nach Ausgrabungen freigeblieben. Wohl deshalb, weil das Kuriose hier zugleich das Kostspielige bedeutet und höhere Opfer fordert. Und gerade heute möchte man auf das Kassenstück nicht verzichten. Alle, die jetzt nach einem deutschen Spielplan rufen, rechnen nicht mit den realen Ansprüchen der Opernbühne, die mit den idealen besonders schwer zu vereinen sind. Zumal in der Weltstadt, die den Instinkt für das Wirksame im höchsten Maße besitzt. Seitdem in Charlottenburg ein Deutsches Opernhaus besteht, das großstädtisch und provinziell zugleich ist, eröffnen sich den Stiefkindern der Opernbühne größere Möglichkeiten. Denn hier ruht auch der Genuß auf dem kategorischen Imperativ. Wo blieben wir in dieser Zeit ohne die Tatkraft dieser Bühne, die allen Schwierigkeiten trotz und sich dafür nicht nur durch Beifall, auch durch Zuspruch so belohnt sieht, daß sie selbst der Hundstagshitze die Teilnahme für die Oper abringen, im Sommer durchspielen wird. Im Opernhause dagegen schläft man den Schlaf des Ungerechten. (Sollte es nicht Alldruck sein?) Auch in Charlottenburg war man übrigens vorsichtig. Zwischen Wagner und Mozart, der jüngst erst durch eine annehmbare „Figaro“-Aufführung erneuert wurde, gedieh nur wenig Mittelhohes. Doch besann sich Direktor Hartmann auf Marschners „Hans Heiling“, an dem unsere Altvorden nicht nur die Musik priesen, sondern auch das Gruseln lernten. Wie grausam scheidet die Geschichte zwischen Brauchbarem und Unbrauchbarem, zwischen Talent und Genie! Dieser „Hans Heiling“, der zwischen Weber und Wagner hochgeachtet lebte, hat für jeden mit ungetrübten, vorurteilslosen Sinnen Aufnehmenden heute nur noch den Reiz eines Werkes, in dem die Keime des Größeren unentwickelt liegen. Eine Mischung von Dämonie und Spießbürgertum, die den höchsten Aufschwung hindert. Daß der Kapellmeister Richard Wagner hier Edelmetall für eigene düstere Stimmungen aufzuspüren wußte, empfinden wir von Anbeginn; aber auch, daß der „Fliegende Holländer“, dem hier im Gerüst, in der beherrschenden Person, ja, in Melismen vorgebaut wird, uns den Geschmack am Mittelmaß entgültig verdorben hat. Mag sein, daß das Mißgeschick einer Unpäßlichkeit, das den Hauptdarsteller Werner Engel traf und zum bedeutungsvollen Markieren zwang, dem Eindruck im Wege stand; die Lauwärme wäre auch unter einem günstigeren Stern nicht gewichen. (Herr Reisinger aus Dessau fand sich redlich mit dem Rest der Heilingpartie ab.) Sonst hatten wir nicht zu klagen. Mörikes Taktstock sorgte für die nötige Sicherheit, die Chöre irrten zwar oft von der Linie ab und blieben im Geisterreich unbeweglicher, als eine bedachtsame Regie (Lagenpusch) es hätte gestatten sollen; aber die Kunst-Natur hatte etwas Walkürenhaftes

(in Charlottenburger Art). Henriette Gottlieb, von Geblüt Künstlerin, fand für die Mutter des Zwitterwesens den vollen, glaubhaften Ausdruck; Maria Schneider als Anna versuchte ihre Soubrettenhaftigkeit zu beseelen, ließ uns aber diesen Versuch mit peinlichen Schreitönen und Überintonation büßen. Frisch dagegen gab ihr Partner Paul Hansen den Bräutigam; Schwiegermutter Gertrud, die in der Sturmzene Bedeutung gewinnt, erhielt von Frau Marck-Lüders Biederkeit und Einfalt, die Dalandsche Freude an Kostbarkeiten nicht ausschließen. Josef Plaut und Helmut Berndsen förderten die Heiterkeit, für die Marschner eine noch heute klingende Note zur Verfügung stand. Mag also „Hans Heiling“ keine Wiedergeburt im eigentlichen Sinne feiern, so doch eine halbe Ehrenrettung, die sich, mit starken Kräften gestützt, während der Kriegszeit behaupten kann.

Adolf Weißmann

KÖLN: Das Opernhaus hat in der ersten Maiwoche Verdi's große Oper „Der Maskenball“ erneut in den Spielplan aufgenommen und damit einen sehr schönen Erfolg erzielt. Die Aufführung erfreute zunächst vermöge der durch Gustav Brechers liebevolle und feinsinnige Ausdeutung der Partitur vermittelten, von Wohllaut erfüllten und in jedem Moment volle Charakteristik entfaltenden farbenreichen Orchesterdarbietung. Eine gesangsdramatisch wertvolle Leistung bot als Amelia Sofie Wolf, als Graf Richard ließ Carl Schröder Verdi's hübschen Kantilenen viel klanglichen Reiz und daneben die wünschenswerte Geschmeidigkeit angedeihen, während Julius vom Scheidts Renato eine nicht minder darstellerisch wie gesanglich sehr edle Gestaltung war und die Wahrsagerin Ulrica in Katharina Rohr eine lebhaft interessierende, weil in der Eigenart der Bühnenfigur nach jeder Richtung mit vielem Geschick aufgehende Vertreterin hatte. Noch sei der treffliche Page Marie Finks erwähnt. — In Wagners „Walküre“ schnitt der soeben von Zürich nach Hannover verpflichtete Baritonist Max Krauß mit seinem als Aushilfsgast in das Kölner Ensemble gestellten Wotan, der sich durch ein imponantes Organ und zielbewußte Deklamation empfahl, recht vorteilhaft ab. Mit der Brünnhilde ließ Marie Pöns gen, deren Darbietung vom rein künstlerischen Standpunkte aus noch nicht recht zu befriedigen vermochte, zum mindesten stimmlich sehr Schönes beobachten, dann zeichnete sich neben dem wie früher rühmlichen Siegmund Modest Menzinsky's und der eindrucksvollen Sieglinde Sofie Wolfs die Fricka von Berta Grimm-Mittelmann als eine aus weitreichenden natürlichen und künstlerischen Mitteln schöpfende musikdramatische Gestaltung besonders aus. Hier wie bald nachher in „Tristan“ schuf Brecher mit dem Orchester Erstklassiges, indes als Inhaber von Tristan und Kurwenal, Isolde und Brangäne Modest Menzinsky, Tilmann Liszewsky, Alice Guszalewicz und Katharina Rohr der szenischen Durchführung des Werkes von vornherein einen vornehmen künstlerischen Rang sicherten. — Der geniale Katalonier Joan Manén durfte nicht nur als einer der besten Geiger, sondern auch als stark eigenartiger und sehr

ausdrucks- und gestaltungskräftiger Komponist freudig begrüßt nach Köln zurückkehren, wo er in beiden Eigenschaften vor etlichen Jahren begeisterte Erfolge erzielt hat. Man erneuerte jetzt mit verjüngtem und beifälligstem Interesse die Bekanntschaft seines vieraktigen musikalischen Dramas „Actea“. Unter der sehr tüchtigen Leitung Franz Weißleders nahm die Aufführung mit bereits genannten Solisten im Rahmen der früher beschafften glänzenden Ausstattung einen recht schönen Verlauf. Das schöne Werk fand wieder eine außerordentlich warme Aufnahme. — Noch sei erwähnt, daß in Nicolais „Lustigen Weibern“, denen eine vortreffliche Aufführung beschieden war, Marie Fink als darstellerisch wie gesanglich ganz charmante, alles elektrisierende Frau Fluth einen Sondererfolg zu verzeichnen hatte, daß die Einnahme einer mit patriotischen Zutaten ergänzten Aufführung von Goldmarks „Königin von Saba“ für die im Rheinlande ansässigen Hinterbliebenen der im Kriege gefallenen Österreicher und Ungarn bestimmt war, und daß die ausnahmsweise bis Ende Juni ausgedehnte Spielzeit mit einer guten „Meistersinger“-Wiedergabe ihren Abschluß fand.

Paul Hiller

KONZERT

BERLIN: In der Garnisonkirche veranstaltete Johannes Messchaert unter Mitwirkung Bernhard Irrgangs einen Bach-Abend. Er entschädigte die vielen Verehrer des Meistersängers vollauf für die verschiedenen Absagen, zu denen er sich im Laufe des Winters leider genötigt gesehen hatte. Messchaert bot sechs Arien aus Kantaten, im Vollbesitz seiner Gesangkunst, der die Zeit nichts anzuhaben scheint, und mit jener seelischen Kraft des Ausdrucks, jener überzeugenden Innerlichkeit des Vortrags, die etwas Priesterliches an sich hat. Es war eine erhebendemusikalische Kriegsandacht, ergreifend und tröstend zugleich. An dem unvergeßlichen Eindruck des Abends hatte die Begleitung Bernhard Irrgangs vollen Anteil. Er erwies sich auch in einigen Solowerken (u. a. Präludium und

Fuge c-moll, einem lieblichen Pastorale und zwei Choralvorspielen) als ein Meister seines königlichen Instruments.

Willy Renz

DESSAU: Von den im hiesigen Konzertleben sonst eine hochbedeutsame Rolle spielenden Hofkapellkonzerten hörten wir in diesem Winter eigentlich nur deren zwei, die darum aber von dem kunstverständigen Publikum mit um so lebhafterer Freude begrüßt wurden. Als Solisten erschienen Cläre Dux von der Berliner Hofoper, Konzertmeister Georg Otto-Dessau und die für die Zukunft noch viel versprechende junge Münchener Geigerin Eva Bernstein. Starken Zuspruchs erfreuten sich die „Vaterländischen Abende“ durch ihre äußerst abwechslungsreichen, sehr volkstümlich gehaltenen Programme. Solcher Abende wurden unter Generalmusikdirektor Mikoreys Leitung deren acht dargeboten. Dazu traten dann zu bestimmten wohlthätigen Zwecken mehrere andere Konzerte, die teils von der Hofkapelle, teils von solistischen Kräften veranstaltet wurden. Keine Einschränkung erfuhren in dem verflossenen Konzertwinter die Kammermusik-Abende der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Matthiae. Belebt wurden diese Abende mehrfach durch Hinzuziehung anderer Instrumentalkünstler für Waldhorn, Klarinette usw., so daß auch Kammermusikwerke anderer Gattung zum Vortrag gelangen konnten. Im übrigen nannten die Programme die Namen Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Brahms, Volkmann, Smetana und Dvořák. Bedeutsame Höhepunkte bildeten zwei Kirchenkonzerte, die Franz Mikorey mit der Singakademie, dem Hoftheaterchor, der Hofkapelle und erlesenen Solokräften in der Johanniskirche aufführte. Das erste füllte in ganz hervorragender Wiedergabe Josef Reiters „Requiem“, während im zweiten die Emmauskantate und die Solokantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ für Alt, beide von Bach, Franz Mikoreys „Gebet“ (Herr, schicke, was du willst), Liszts „Mariensträußlein zum Maimonat“ und desselben Meisters erhebender „XIII. Psalm“ in echt künstlerischer Gediegenheit zu Gehör gebracht wurden.

Ernst Hamann

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unser Leser erinnern sich wohl noch der geistvollen Studie über „Loge“ von Felix Groß im 2. Novemberheft 1914 der „Musik“, die den Charakter einer der rätselhaftesten Gestalten im „Ring“ in scharfsinniger Weise erläuterte. Technischer Gründe halber konnten wir die Skulptur von Ludwig Jahn, von dem wir schon mehrere andere Arbeiten veröffentlicht haben, dem Heft damals nicht beigeben. In dem Feldzug, den Deutschland auch gegen Lüge und Verleumdung nach wie vor zu führen hat, ist eine bildliche Darstellung des Gottes der Lüge, des Verführers und Versuchers, des Urhebers alles Bösen, auch heute noch „aktuell“, und es sei jedem Leser überlassen, das ränkevoll-gauklerische, sphinxartige Antlitz des — übrigens schon vor zwei Jahren geschaffenen — Jahnschen Loge mit der ehrenwerten Person irgendeines der Urheber des Weltkrieges in nähere Verbindung zu bringen!

In freundlichem Gegensatz zum „Lügengott“ steht das Stückchen Biedermeierzeit, das die folgende Abbildung verkörpert: Philipp Reger und Albert Lortzing. Über ihre Hans-Sachs-Oper, einen der Vorläufer der Wagnerschen „Meistersinger“, unterrichtet der Aufsatz Richard Ornsteins im vorliegenden Heft.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



LOGE
Skulptur von Ludwig Jahn





PHILIPP REGER UND ALBERT LORTZING

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 21 · ERSTES AUGUST-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Für das Schöne hat der Mensch von Natur aus eine gewisse geistige Empfänglichkeit, eben weil er Mensch ist und Sinnliches vom Geistigen unterscheiden kann. Das sinnlich Angenehme liegt ihm zwar näher, insofern er ein sinnliches Wesen ist. Allein das Angenehme ist nicht das Schöne. Das erstere nur begreift der Sinn, das letztere kann nur der Geist fassen. . . .

Martin Deutinger

INHALT DES 1. AUGUST-HEFTES

ARNO NADEL: Gesänge der jemenitischen Juden. Versuch einer neuen Einteilungsweise für alte Melodien

JOHANNES HATZFELD: Musikalisches aus dem Tagebuche Martin Deutingers

A. N. HARZEN-MÜLLER: Hans v. Bülow's Pseudonym W. Solinger

KONRAD VOLKER: Schubert und Goethe

REVUE DER REVUEEN: Zum 100. Geburtstag von Robert Franz (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Rudolf Cahn-Speyer, Emil Liepe, Edgar Istel, Arno Nadel, Wilhelm Altmann, Emil Thilo, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Halle, Hannover, Worms

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Autographe von Schuberts „Erlkönig“, „Heidenröslein“ und „König in Thule“; Exlibris zum 55./56. Band der MUSIK

NAMEN-UND SACHREGISTER zum 55. Quartalsband der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

GESÄNGE DER JEMENITISCHEN JUDEN

VERSUCH EINER NEUEN EINTEILUNGSWEISE FÜR ALTE MELODIEEN

VON ARNO NADEL IN BERLIN

Das vor uns liegende Werk „Gesänge der jemenischen Juden“¹⁾ stellt den grandiosen Anfang einer systematischen Sammlung der traditionellen Gesänge der orientalischen Juden dar. Fernere fünf Bände sollen folgen: Gesänge der persischen Juden, Gesänge der babylonischen Juden, Gesänge der syrischen Juden, Gesänge der sefardischen Juden und Gesänge der marokkanischen Juden.

Die Methode des Herausgebers ist wahrhaft bewundernswert: sie ist sachlich, völlig selbstlos und demgemäß sehr zweckdienlich. Man möchte, um es gerade herauszusagen, den Synagogengesängen der europäischen Juden einen so großzügigen Sammler wie Idelsohn wünschen. Wohl sind die reichhaltigen Werke von Naumbourg, Weintraub, Beer, Sulzer, Lewandowski, Singer und anderer verdienstvoller Männer vorhanden, wohl arbeiten unausgesetzt Gelehrte wie Oberkantor Eduard Birnbaum in Königsberg i. Pr., Musikdirektor A. Friedmann in Berlin daran, das Material zu sondern, zu erläutern, ja in Einzeldarstellungen — wie Birnbaum in nie dagewesener wissenschaftlicher Vollkommenheit — zu erschöpfen. Aber die Anlage einer umfassenden Sammlung für die synagogale Kunst der europäischen Juden nach dem Maßstabe des Idelsohnschen Werkes fehlt bisher.

Wollte man das Gute und Interessante der ausführlichen Einleitung herausheben, man würde in einem Aufzählen bleiben. Aus dem Kapitel „Aussprache des Hebräischen“ mit den klaren Tabellen erfährt man viel Wissenswertes über die Wandlung der Laute, und da wir es bei den jemenitischen Juden mit einem Stamm zu tun haben, der sich seit zwei Jahrtausenden unter günstigen Umständen — die hier zur Genüge Leiden, Absperrung, Verachtung bedeuten — rein erhalten hat, so bekommen wir einen Begriff vom Hebräischen der älteren Zeit, vielleicht sogar der Tempelzeit. Das zweite Kapitel, „Die Poesie“ betitelt, ist voller bemerkenswerter Äußerungen, die die Kultur der jemenitischen Juden angehen; und da der sich hervortuende Zweig eines großen Stammes gewöhnlich das Besondere der gesamten Umgebung widerspiegelt, so lernen wir hier wieder eines für vieles. Ich denke an das über Hochzeitsgesänge Gesagte. Am umfangreichsten ist, dem Gegenstande entsprechend, das

¹⁾ Hebräisch-orientalischer Melodieenschatz. 1. Band. Gesänge der jemenischen Juden. Zum erstenmale gesammelt, erläutert und herausgegeben von A. Z. Idelsohn. Subventioniert von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, der Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums, Berlin und der Zunz-Stiftung, Berlin. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

dritte Kapitel „Der Gesang“. Und zwar ist es die Darstellung der fünfzehn verschiedenen Weisen der jemenitischen Synagogengesänge, die uns einen klaren Überblick über eine der wertvollsten Melodieensammlungen, die wir kennen, verschafft. Die Abgrenzung der einzelnen Motive, die vergleichenden Notentafeln (die 2. Notentafel stellt die jemenitische Tefillaweise der entsprechenden der anderen orientalischen Juden, einem Motiv des syrischen Kirchengesanges und einem arabischen Gesang der Maqam Siga gegenüber und zeigt dadurch, wie ursprünglich diese so vielen Völkerschaften eigentümliche Weise sein muß) und die Schlußfolgerungen sind von gleich großem Reiz, wie der seltsamsten Belehrung voll.

Ebenso ist das über Tonart, Rhythmus und Tempo Ausgeführte von großem Interesse für jeden, der für orientalische Kunst, für jeden, der für elementare Musik Sinn hat. Kommt man doch in neuerer Zeit auf alle diese ersten Dinge, wie zusammengesetzte Taktarten, Erweiterung des Tonsystems (Busoni: „Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst“, Triest 1901 u. a.) zurück, um die in der Klassik mehr oder weniger steckengebliebene Musik zu beleben und zu erweitern.

Es folgen nun in 203 ausgedehnten Nummern die eigentlichen Melodien in den beiden Hauptteilen: Synagogengesänge No. 1—127 (und zwar Gesänge für Sabbat- und Werktage, Gesänge für Sabbat, Gesänge für Festtage, Quinnot oder Klagelieder, Selihot oder Bußlieder, Gesänge für die hohen Feiertage und Verschiedenes) und außersynagogale Gesänge No. 128—203.

Was Gebet und Ton anbetrifft, so gilt ein anderes für den Orient, ein anderes für den Okzident. Der Orientale lebt in einer gottgesättigteren Sphäre, er ist dem Paradiese nicht nur örtlich näher. Was ist Gebet? Versenkung in Gott, Bitte, Dank, Wonne. Der Betende schafft im Momente des Betens einen anderen, einen unsinnlichen Raum. In diesem aber gelten sofort auch andere Gesetze des Tones, wie überhaupt der Ton ein Bestandteil dieses Raumes wird. Da er aber vom Gestalteten, vom Menschlichen sich entfernt, erhält er etwas Dauerndes und Unkompliziertes. Daher ist die Weise des orientalischen Gebetes eng. Sie bewegt sich meistens nur in wenigen Tönen. Diese Enge ist aber weit weniger ein Zeichen des Primitiven als des stärkeren metaphysischen Zustandes. So waren und sind die Rezitationen des Veda, so waren die griechischen Chorweisen, als sie noch tatsächlichen Gottesdienst bedeuteten, und so waren und sind noch zum Teil die religiösen Gesänge des religiösesten Volkes des Altertums, des Religionsvolkes an sich, möchte man sagen, der Israeliten. Die Gottesgesänge der jemenitischen Juden aber, die sich diese als ein Heiligtum in möglichster Reinheit und Treue erhalten haben, bilden ein in seiner Fülle erstes und erstrangiges Denkmal dieser Art.

Ich lasse hier ein Beispiel aus den jemenitischen Sabbatmelodien folgen:



(Idelsohn No. 19.) Es ist die Weise des 29. Psalms, der am Vorabend des Sabbats vor dem populärsten und eigentlichen Sabbatliede „L'cho daudi“ intoniert wird. Das sind zwei Verse. In diesem Motiv bewegen sich alle übrigen Verse bis zum Schluß. Ähnlich sind unzählige Stücke in dem Werke; ich meine nicht durchaus ähnlich diesem Motiv, aber die Art ist kennzeichnend für fast alle Melodien. Ab und zu bewegt sich ein Motiv bis zur Sexte, zweimal in der reichhaltigen Sammlung bis zur Septime, aber das sind Ausnahmen von der Regel. Die „Klageliedweise“ (Idelsohn 58—60, 62—64) steht vorherrschend im Umfang einer kleinen Terz, von der der Herausgeber sagt, daß sie eher vermindert als klein klinge, „da in allen sechs angeführten Skalen [gemeint sind die Tonmessungen auf phonographischen Platten, die im vorliegenden Falle das Hinaufschrauben der Töne durch die Vorsänger feststellen, — eine Gepflogenheit der jemenitischen Vorbeter, die im Rezitieren die Tonalität steigern, je mehr sie in Begeisterung geraten. S. Werk, Einleitung] dieses Intervall auch nicht annähernd dem einer kleinen Terz gleichkommt.“ Der Anfang des allbekannten 137. Psalms „An den Strömen Babels“ lautet



(Idelsohn 58). Ich betone noch einmal: diese Melodien sind nicht aus Dürftigkeit eng, sie sind nicht die Folge einer Ohnmacht und bedauernswerten Beschränktheit, zu welcher Annahme die äußere einfache und teilweise einfältige Kultur jener Völker leicht verleitet, sondern vielmehr das Ergebnis metaphysischen Reichtums und eines anderen, göttlicheren Weltgefühls. Das Wort ist dem Orientalen schon an sich Ton genug, Wort ohne Ton ist ihm undenkbar, und so kommt es, daß der echte Jude niemals etwas „lernen“ wird, ohne den ganzen Text mit all seinen verzwickten Auseinandersetzungen, Entgegnungen und Folgerungen vor sich herzusingen. Auch diese Weise, wie sie von den jemenitischen Juden gepflegt wird, möge hier folgen:





(Idelsohn 4.) Auf solche oder ähnliche Weise wird noch heute von den orthodoxen Juden aller Weltgegenden der Talmud studiert.

Anders ist der europäische Jude. Er hat sich von seinem Boden entfernt und hat vieles von seiner Umgebung angenommen. Selbstverständlich ist bei seinem verehrenden Sinn genügend haften geblieben, so daß für den Nichtjuden, wenn er in eine Synagoge tritt, in der nach altem, reinem Ritus gebetet wird, ein fast ebensolches Bild sich ergibt, als wenn er ein orientalisches Bethaus besuchen würde. Dennoch ist der Unterschied groß. Vor allem herrscht in seinen Weisen das ausgeprägte Gefühl für Dur und Moll vor. Aber auch der Tonumfang ist weit größer. Die Seele singt sich aus, das Singen ist für sie ein besonderes Kunstelement, eine Feiertagsangelegenheit. Die jüdische Natur hat sich im Okzident auch der anderen Luft assimiliert, der regeren, weltlicheren, der Gott nicht die Ruhe allein bedeutet. Als Beispiel diene die folgende, von meinem ehemaligen hochgeschätzten Lehrer Eduard Birnbaum im zweiten Heft seiner „Liturgischen Übungen“ aus einer in seinem Besitz befindlichen älteren Kopenhagener Handschrift mitgeteilte Melodie für das Passahfest. Sie lautet mit Text wie folgt:

Èl - ha - ho - do - os a - don ————— han - nif - lo - os hab-
 bo - chër b' schi - rë sim - roh me lech èl chë
 Chor:
 ho o - lo - mim. A men.

(Birnbaum, Liturgische Übungen Heft II, No. 2 a). Was sind das für ausgeprägt harmonische Fortschreitungen, für rasche, kehlfertige Tonfolgen! Bei alledem ist die Weise in ihrer Eigentümlichkeit durchaus jüdisch und gehört gewiß nicht zu den Stücken, die vom christlichen Ritus beeinflusst oder gar hergekommen sind, wie solche einige A. Friedmann in seiner lehrreichen Studie „Der synagogale Gesang“ (Berlin 1908) mitgeteilt und zum Teil entdeckt hat. In seiner Erläuterung zu diesem Stück bemerkt Birnbaum, daß schon der fromme Verfasser eines liturgischen Werkes am

Ende des 17. Jahrhunderts das „viele Singen“ dieses Textes getadelt habe, ebenfalls ein Beweis für den Gegensatz älterer Tradition zum weltlichen Vortrag späterer Zeit. Wie sehr aber der orientalische Jude und ebenso der Orientale überhaupt sich, seinem stärkeren Gottgefühl entsprechend, in seinen synagogalen Weisen bezüglich des Tonumfanges und der Beweglichkeit wissend einschränkt, ersehen wir am besten aus dem Umstand, daß er in seinen weltlichen Gesängen weit freier und frischer ist. Dies ist ein Sabbatlied, das sich innerhalb einer Dezime bewegt:

Bi - jom säb - bot ä - säb - be - ah lä - el haj go - ä -

lij ————— wä - ag - rib gor - be - not re - ah bi -

jom sub he - ho - lij —————

(Idelsohn 133.) Der Text, ohne die intimeren Zeichen, sei eine Probe für das jemenitische Hebräisch.

Die jemenitischen Juden unterscheiden in ihrem Synagogengesange folgende fünfzehn verschiedene Weisen: 1. Pentateuchweise, 2. Zemirotweise, 3. Prophetenweise, 4. Psalmenweise, 5. Liedweise des Pentateuchs, 6. Hoheliedweise, 7. Estherweise, 8. Klageliedweise, 9. Ijobweise, 10. Mischnawaise, 11. Tefillawaise, 12. Selihawaise, 13. Hohe Feiertagsweise, 14. Taanitweise, 15. Azharotweise. In der Einleitung ist, wie bereits gesagt, vom Herausgeber alles Wissenswerte über diese Weisen zusammengetragen worden. Was ich hier bezüglich der Einordnung der angegebenen Melodietypen in ein gewisses System ausführen möchte, das ist folgendes.

Man wird zum Verständnis sowohl der uns vorliegenden Melodien wie zur Erkenntnis — Altersbestimmung u. a. — orientalischer und anderer alter Weisen gut tun, nach Art der griechischen Tetrachorde — schon die Griechen kannten auch Heptachorde, Octachorde u. a. mit noch größerem Umfange — und nach Art der Hexachorde aus der Solmisationslehre andere Chorde, wenn wir den Plural frei benutzen dürfen, zu bilden, die jedesmal eine Reihe von Melodien besser als gewöhnlich kennzeichnen. Unter Chord verstehe ich hier eine begrenzte Tonfolge, deren erster Ton möglichst den Grundton bildet. Zur Einordnung der jemenitischen Synagogenmelodien würden nun folgende Chorde genügen: Der Triachord, der Tetrachord, der Pentachord, der Hexachord und der Tetra-Hexachord.

Doch muß unseren Ausführungen vorangeschickt werden, daß die Intervalle, die nach den von Idelsohn aufgenommenen Platten genauen, im Werke angegebenen Messungen unterliegen, nur annähernd der angewandten Notifizierung entsprechen. Wie wir überhaupt alles, was wir vom gewissermaßen Bekannten heranziehen, nur symbolisch gedacht wissen möchten, zunächst die Skalen. So wende ich die uns geläufigen Kirchentöne an, und nicht die hierher besser passenden arabischen Makamat, um einerseits den Charakter der fremden Melodien möglichst genau auch ohne Notenbild zu veranschaulichen, sodann aber auch, um das Beispiel, so gut es geht, näher durch die uns gegebenen Mittel zu bestimmen. Denn sehr oft finden wir auch bezüglich der Skalen erste Dinge sozusagen — Skalen ohne festen Grundton, reine, urmelodische Motive (da ja nur bei einem harmonisch ausgebildeten System das Grundtongefühl ein wahrhaft festes sein kann), die mit den fünf so gut wie allen primitiven Völkern eigenen Fünftön-Skalen zusammenhängen, und anderes mehr. Daß aber eine tiefe Beziehung zwischen dem vorliegenden Material und der altgriechischen wie der altkirchlichen Musik vorhanden ist, steht für mich fest. Nur hier kann von „alten“ jüdischen Melodien die Rede sein und weit weniger bei den polnischen bzw. deutschen Synagogengesängen, die gerade in ihren markantesten Stücken weit jünger sind, so z. B. im Kol-Nidre, das in den Elementen wohl alt und tatsächlich mit jemenitischen Weisen, auch mit der jemenitischen Kol-Nidre-Weise, verwandt ist — eine Analyse dieser berühmtesten Synagogenmelodie und anderer bedeutender europäischer Stücke auf Grund unserer Einteilung und in Beziehung auf ihre Verwandtschaft mit den vorliegenden Melodien würde viel Überraschendes ergeben — im ganzen aber, wie eben die großen polnischen Weisen überhaupt, auf dem ausgebildeten Gefühl von Dur und Moll beruhen, d. h. hier weit mehr Erzeugnisse des 16. und 17. Jahrhunderts als der Jahrhunderte um Christi Geburt sind. Natürlich bleibt auch noch einer späteren Musikpsychologie, die die Seelen der Völker auf ihre Musik hin untersuchen wird, viel zu tun aufbewahrt. Ebenso würde die musikalische Physik aus Untersuchungen über die jemenitischen Tonstufen, die Idelsohn bei jeder Weise angibt, vielen Nutzen ziehen; so würde es gewiß auch manches zum Verständnis der griechischen Enharmonik beitragen.

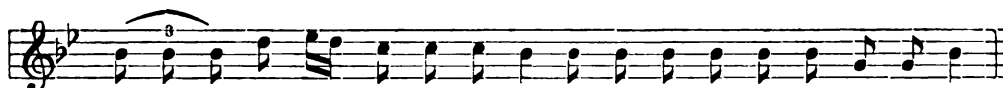
Es möge nun die eigentliche Einteilung der fünfzehn Weisen folgen.

I. Pentateuchweise



(Idelsohn No. 1. Schluß.) Sie steht im äolischen Pentachord. Daß das F Leiteton ist, ist aus dem ganzen Charakter zu ersehen. Da er aber manchesmal auch im Schein der Oberdominante der parallelen Durtonart schwebt, so könnte man ihn noch besser als „irisierend“ bezeichnen und die ganze Art als irisierenden Pentachord. Äolisch nenne ich ihn und nicht dorisch, weil in der Folge, und in den meisten jemenitischen Stücken überhaupt, die kleine Sext vorkommt. Eine Weise steht im äolischen Pentachord hieße demnach: in ihr ist der Ganzton als Leiteton vertreten. — Zum Terzschluß, der sehr kennzeichnend ist und sehr oft vorkommt, wäre noch zu bemerken, daß er als eine Art oberer Terzleiteton anzusehen ist, der wahrscheinlich aus der Scheu vor dem Halbton zwischen der zweiten und dritten Stufe entstanden ist. Auch die Unterbrechung der sonst natürlichen aufwärtsführenden Tonfolge von der Dominante zum Leiteton (s. Anfang von No. 10) ist wohl mit dieser Scheu zu erklären, die wiederum mit einem naturalistischen Tongefühl zusammenhängt.

II. Zemirotweise



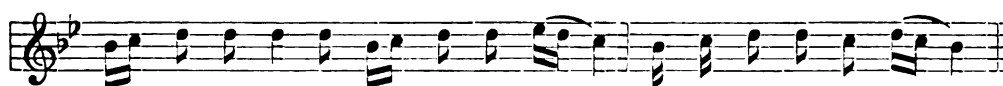
(Idelsohn No. 7. Ausschnitt) ist dem äolischen Hexachord zuzuschreiben, womit abermals gesagt ist, daß sie den Ganzton als Leiteton aufweist. (Die völlig anders geartete Zemirotweise für Ostern steht im Dur-Pentachord.)

III. Prophetenweise



(Idelsohn No. 28.) B ist sowohl Leiteton wie irisierender Ton; er bekommt oft vorübergehenden Grundtoncharakter. Daher kann man nur mit schlechtem Gewissen diese Weise dem Triachord mit Leiteton zuweisen: man tut besser, sie unter den irisierenden Dur-Tetrachord zu fassen.

IV. Psalmenweise



(Idelsohn No. 16) steht im reinen Dur-Tetrachord, wenigstens im weit reineren als die Prophetenweise, denn, wie ich annehme, ist diese Weise eine jüngere und aus jener oder aus einer jener ähnlichen entstanden. Der irisierende Ton ist nun so gut wie gänzlich zum Grundton geworden.

V. Liedweise des Pentateuchs



(Idelsohn No. 43) steht im irisierenden Dur-Triachord. Hier ist der irisierende Ton besonders deutlich. (Urphänomen des Sichauflösens und -auslösens von Moll in Dur und der innigsten Verbindung der beiden Skalenanfänge. Moll ruht in Dur wie in einer verschließbaren Kapsel. Siehe auch: das Beispiel der Prophetenweise.)

VI. Hoheliedweise



(Idelsohn No. 18) steht im reinen Dur-Tetrachord.

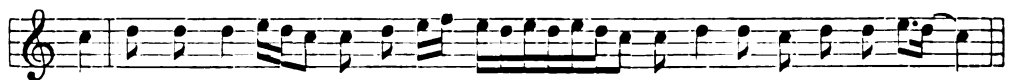
VII. Estherweise



(Idelsohn No. 126) steht im reinen Moll-Tetrachord. Bei leidenschaftlicher, mehr individueller Steigerung tritt die Quinte als Wechselnote hinzu.

VIII. Klageliedweise (Idelsohn No. 58, s. oben). Im Moll-Triachord mit irisierendem Ganzleiteton. Mancher Vers schließt auch auf E, welches, mit unserem heutigen Ohr gehört, in drei Bedeutungen sich manefestiert: als Moll-Quinte, als Moll-Sekunde und ein wenig auch als Grundton — wiederum ein Musterbeispiel für das Akzidentielle alter Noten und für das rein melodiöse, schwebende Bewußtsein. (Vergleiche übrigens hierzu: das schwache Grundtongefühl in griechischen Weisen, aber auch in Chorälen wie „Christe, du Lamm Gottes“ mit Nebenschlüssen, und sogar Volkslieder, z. B. russische, die sich in verwandte Schlußtöne hineinsehen.)

IX. Ijobweise



(Idelsohn No. 61.) Im Dur-Tetrachord.

X. Mischnawese (Idelsohn No. 4). Im Dur-Triachord. No. 92, welche derselben Weise beigezählt ist mit nur einer Sekunde im Umfang, ist nicht etwa deswegen als uralte anzusprechen. Hier ist vielmehr richtige Monotonie des Sprechtones oder des Vorlesetones. (Siehe den reichhaltigen Aufsatz „Monotonie als Kunstmittel“ von Franz Dubitzky, „Die Musik“, Jahrgang XIII, Hefte 23 und 24, in dem ich die zu unseren obigen Ausführungen über Frömmigkeit und Musik gehörende Bemerkung: „Geister reden nach Ansicht der wissenden Welt in der Regel mit monotoner Stimme“ finde.)

XI. Tefillawese





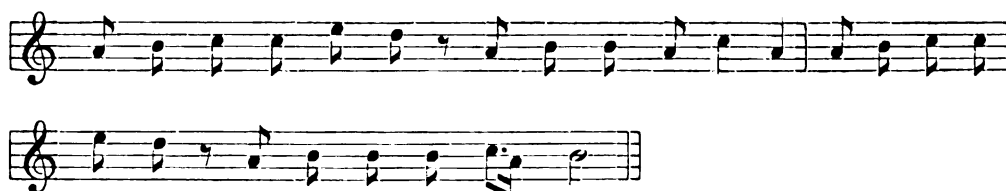
(Idelsohn No. 76. Schluß.) Das klingt weit freier und europäischer als sonst.

XIII. Hohe-Feiertagsweise



(Idelsohn No. 110, Schluß) steht, wie das angeführte Beispiel, im hypomixolydischen Hexachord. (G ist Mittelton bzw. Grundton, die Terz ist groß, der Leiteton ist Ganzton.) Aber auch im hypodorischen Hexachord und oft auch im reinen Dur-Tetra-Hexachord. Sie ist der vorangehenden Weise nah verwandt, oft fast identisch mit dieser, und noch reicher entwickelt. In No. 112 kommt die Septime vor. Der ganze Charakter ist aber auch hier der des Tetra-Hexachords.

XIV. Taanitweise



(Idelsohn No. 90.) Wie dieses Beispiel, welches reiner als die anderen Nummern diese Weise wiederzugeben scheint, auch sonst im Moll-Pentachord. Charakteristisch ist hier wieder das Hängenbleiben auf einem anderen als auf dem Grundton, auf H, der ein echter Konfliktton im Riemannschen Sinne ist.

XV. Azharotweise



(Idelsohn No. 53) steht, mit Ausnahme von 41 im phrygischen Pentachord.

Der Anfangston ist irisierender Ton, und zwar insofern, als er zwischen Leiteton und Dominante zur parallelen Dur-Tonart — im heutigen Sinne — schillert.

Es ergibt sich demnach folgende Tabelle:

Weise	I: im äolischen Pentachord,
„	II: im äolischen Hexachord,
„	III: im irisierenden Dur-Tetrachord,
„	IV: im reinen Dur-Tetrachord,
„	V: im irisierenden Dur-Triachord,
„	VI: im reinen Dur-Tetrachord,
„	VII: im reinen Moll-Tetrachord,
„	VIII: im Moll-Triachord mit Ganzleiteton,
„	IX: im Dur-Tetrachord,
„	X: im Dur-Triachord,
„	XI: im Dur-Pentachord,
„	XII: im dorischen Tetra-Hexachord,
„	XIII: im hypomixolydischen Hexachord,
„	XIV: im Moll-Pentachord,
„	XV: im phrygischen Pentachord.

Es stehen also: drei Weisen im Triachord (zwei in Dur, eine in Moll mit Ganzleiteton), fünf Weisen im Tetrachord (vier in Dur, eine in Moll), vier Weisen im Pentachord (äolisch, Moll, Dur und phrygisch), eine-Weise im Hexachord (äolisch) und zwei Weisen im Tetra-Hexachord (bzw. im hypodorischen und hypomixolydischen Hexachord). — Der größte Reichtum entfaltet sich innerhalb des Tetra-Hexachords, in etwa 50 Nummern, die die wichtigsten und ausdrucksvollsten Stücke enthalten.

Mit wieviel Nutzen unsere Einteilungsweise sich auch für alle anderen alten Melodien anwenden ließe, das anschaulich nachzuweisen, fehlt mir hier der Raum. Einen ausführlichen Vergleich zwischen den griechischen Melodien, dem Gregorianischen Choral und den jemenitischen bzw. den orientalischen Synagogengesängen — hoffentlich bringen die folgenden Bände fernerer neues und ebenso wertvolles Material — behalte ich mir vor. Natürlich sind noch andere Einteilungsarten möglich. Ich weise nur auf das klare, höchst wichtige Werk „Takt und Rhythmus im Choral“ von Carl Fuchs hin (Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1911). Da finden wir eine der Aufgabe entsprechende, förderliche Einteilung nach Auftakten bzw. Einsätzen. Eben dasselbe Werk gibt unter anderem auch eine Zusammenstellung der Choräle — das Material sind 148 ausgewählte Choräle — nach ihrem Melodieumfang, und da zeigt es sich, um wieviel deutlicher nötigenfalls eine solche in unserer Art ausfallen würde. (Denn dem Verfasser ist tatsächlich der Umfang im Moment das Ausschlaggebende, da er

ihn auf den Charakter des Textes anwendet.) Die nachfolgende Ode „Veni redemptor gentium“ des Bischofs Ambrosius von Mailand (Fuchs No. 60)



steht im Melodieumfang einer Sexte. Das G aber ist irisierender Ton, wie im Anfang der zitierten Azarothweise, und so würden wir eine viel deutlichere Empfindung haben, wenn wir feststellten, daß diese Ode im dorischen Pentachord stehe. (Wenn, wie hier, da die Sexte fehlt, die Tonart sowohl dorisch wie äolisch sein kann, täte man auch gut, schlecht-hin vom alten Pentachord zu sprechen.) Der Choral „Ach Gott und Herr, ach wie so schwer“ (Fuchs No. 17) hat wiederum den Melodieumfang einer Sexte, steht aber im Tetra-Hexachord in Dur. Dagegen steht „Ach wie nichtig“ (Fuchs 74) im reinen Dur-Hexachord. Desgleichen „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ und „Nun danket alle Gott“.

Was ich sagen will, ist, daß durch unsere Charakterisierung gewissermaßen die Seele einer alten Melodie auch ohne schriftliche Veranschaulichung möglichst treu wiedergegeben werden kann. In unserem besonderen Fall aber würde die angewendete Form ihren Zweck vollauf erreicht haben, wenn sie zur Einordnung und zur deutlicheren Übersicht eines ungemein wertvollen Melodieenkomplexes beigetragen haben sollte.

MUSIKALISCHES AUS DEM TAGEBUCHE MARTIN DEUTINGERS

VON JOH. HATZFELD IN PADERBORN

Daß bisweilen auch ein Komödiant einen Pfarrer lehren könne, ist eine Wahrheit, die selten bestritten wird, nicht bloß weil die Autorität Goethes hinter ihr steht. Es ist aber ohne Zweifel vom Übel, wenn man das, was Goethe als wohltätige Ausnahme fordert, zur geltenden Regel erheben will. Unsere praktischen Künstler neigen dazu, insofern sie es als selbstverständlich ansehen, daß ein Philosoph, soweit er ästhetische Neigungen hat, bei ihnen zur Schule geht, während sie ihrerseits nur selten Neigung verspüren, von jenem zu lernen. Und dennoch, wenn das Künstlervolk ästhetisiert — und das tut es bekanntermaßen trotz gegenteiliger Versicherungen außerordentlich gern —, so kommt es mit dem Sprach- und Begriffsschatz, den Technik und Handwerksbrauch lehrt, nicht allzu weit, und wo immer es eine Frage tiefer anfassen möchte, zeigt sich eine Anleihe bei der Philosophie als unvermeidlich. „Das steht“, wie der Münchener zu sagen pflegt, wenn auch unbedingt eingeräumt sei, daß der Philosoph zu seinem Teil manchmal gar zu ungeschickt ist — oder war — und vergaß, daß ein Philosophieren über etwas ein Wissen von etwas zur Voraussetzung hat, selbst wenn es sich um ein so gemein Ding handelt, als die Musik es ist. Freilich schließt die Aufstellung dieser Forderung nicht ein, daß er nun gleich den „Drei- und Vierfachen“ handhaben könne, das braucht's dazu wirklich nicht, er darf sich ruhig mit weniger begnügen; aber eine Künstlerseele muß er haben, die es von rezeptiver Art ja genau so gut gibt wie von produktiver. Er muß Ästhetik treiben, nicht bloß weil sie nun mal „ins System“ gehört, sondern weil sie ihm inneres Bedürfnis ist. Man kann nicht sagen, daß man von dieser Art Philosophen manche aufzählen könnte, zumal nicht aus früheren Jahrzehnten. Um so mehr muß man wünschen, daß, wenn unter diesen wenigen noch ein Vergessener ist, er zu gebührenden Ehren komme.

Man hält's nun in Deutschland mit der Ansicht, daß der 100. Geburtstag ein passendes Datum sei, um wieder aufzustehen. Das ist für manchen, der wirklich etwas war, zum Guten ausgeschlagen. Nun, Martin Deutinger war etwas, nicht nur als Philosoph; er war auch — was uns hier mehr angeht — ein Schöngeist edelster und stärkster Qualität. Das ist dem feinen Spürsinn Eduard von Hartmanns nicht entgangen, der ihn vor etlichen 20 Jahren „entdeckte“ und ihm in seiner „Deutschen Ästhetik seit Kant“ (Leipzig 1886) eine Etikette aufklebte, die eigentlich deutlich genug war, um ihren Zweck, auf Deutinger aufmerksam zu machen, er-

füllen zu können.¹⁾ Man darf es ruhig sagen, daß in Deutinger sich Künstler und Philosoph in wunderbarer Harmonie zusammen fanden und aus ihm eine Persönlichkeit machten, die uns heute noch etwas zu geben hat. Die unten folgenden, die Musik betreffenden Auszüge aus seinem noch ungedruckten Tagebuche sollen davon ein, wenn auch nicht allseitiges, so dafür um so interessanteres Zeugnis geben. Sie haben auch als Zeitdokumente ihren Wert.

Martin Deutinger, um die nötigen Angaben kurz zu erledigen, war geboren am 24. März 1815 zu Langenpreising in Oberbayern, vollendete mit 17 Jahren seine Gymnasialstudien, war Schüler Schellings, Görres' und Baaders; nach kurzer Kooperatorzeit war er Professor an verschiedenen bayerischen Lyzeen, zuletzt an der Universität München. Er starb, noch nicht 50 Jahre alt, im Jahre 1864.²⁾ Seine Ästhetik ist enthalten im 4. und 5. Bande seiner „Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien“. (Sechs Teile, Regensburg 1843/49.) Soweit die Musikästhetik in Frage kommt, scheint Paul Moos in seinem vorzüglichen Werke „Moderne Musikästhetik in Deutschland“³⁾ dem Urteile Hartmanns nicht zu widersprechen.⁴⁾

Die nachfolgenden Auszüge erstrecken sich über die Jahre 1852—54, den Zeitraum, in welchem Deutinger ein Tagebuch führte. Die Urschrift befindet sich in den Händen des Deutinger-Schülers Prof. Dr. Kastner in München, dem ich für die Überlassung einer Abschrift meinen besonderen Dank ausspreche.

Die erste Eintragung ist datiert vom Montag, den 1. November 1852 und betrifft Meyerbeers „Prophet“:

„Haben gestern von dem ‚Propheten‘ gesprochen, den ich gestern Abends zum ersten Male gesehen. Das ist doch ein gräuliches Spiel mit der menschlichen Leidenschaft. Keine Tiefe, keine Wahrheit, sondern ein gewaltsames Unterdrücken, wenn sie sich regt. Manchmal meint

¹⁾ Hartmann findet es angesichts der „inhaltlichen und formellen Vorzüge“ der Deutingerschen Kunstlehre „geradezu unbegreiflich, daß ein so bedeutendes, epochemachendes und lesbares Werk ganz ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung der Ästhetik blieb“ (a. a. O. S. 173).

²⁾ Eine vorzügliche kurze Biographie findet sich in No. 6—8 der Zeitschrift „Über den Wassern“ (Jahrgang 1914) aus der Feder von Heinrich Reintjes mit ausführlicher Bibliographie.

³⁾ Berlin 1901, Verlag Schuster & Loeffler.

⁴⁾ Es sei außer auf Moos und Hartmann noch verwiesen auf meinen Aufsatz „Martin Deutinger als Musikästhet“ (No. 39—42 der „Wissenschaftlichen Beilage zur Germania“ 1913. Über die gesamte Ästhetik Deutingers orientiert ganz ausgezeichnet das kürzlich erschienene Buch des Münchener Privatdozenten Max Ettlinger „Die Ästhetik Martin Deutingers in ihrem Werden, Wesen und Wirken“. (Kempten und München, 1914, J. Kösel.)

man, jetzt fühlt er doch, aber gleich ists wieder verdorben und verzerrt. Das ist doch Tiepolo in der Musik . . .“

Schumanns Urteil über den „Prophet“ in seinem Theaterbüchlein, an das man sich unwillkürlich erinnert, ist bekanntlich noch kürzer.

Ausführlicher beschäftigt sich Deutinger mit Marschners „Templer und Jüdin“:

„Der Stoff ist aus Scotts Ivanhoe genommen und poetisch besser durchgebildet, als bei den meisten Opern. Alle Situationen sind benützt. Wald und Morgenhauch, Komisches und Ernsthaftes, drei verschiedene Nationen, die sich begegnen mit Schlacht- und Triumphgesängen; die beiden Hauptpersonen selbst in dem äußersten Gegensatz der Neigung unter sich und doch in einer gesteigerten, vollständig entwickelten Gefühlsbewegung. Es gibt wohl keinen reicheren Opernstoff als diesen. Aber er ist eben wieder zu reich, zu unerschöpflich im Besonderen, als daß er von einem mittelmäßigen Talente bewältigt werden könnte. Gerade bei diesem Reichtum hätte ein Eingehen in das Einzelne vermieden werden oder eine altgriechische Trilogie daraus gemacht werden sollen. Nur die großen, kecken Grundzüge konnten allenfalls angegeben, die Ausführung ins Einzelne aber mußte unterlassen werden, sollte man nicht den Totaleindruck verlieren. Dieses Waldesleben der Anhänger des Bogenschützen gab allein schon eine schöne Begleitung zu dem Kampfe der Liebe und Abneigung der beiden Hauptpersonen. Diese Chöre und Lieder hätten für sich den zureichenden Hintergrund zur Hebung des bewegten Vordergrundes der persönlichen Aufregung beider Hauptcharaktere gegeben. Indem aber der Compositeur zuviel hineinrug, ging es ihm, wie einem Tintorett, es wuchs die Masse und überwucherte das bestimmte Persönliche. Die Gestalten heben sich nicht mehr hinlänglich von einander ab, ebensowenig die größeren Gruppen. Alles ist zum Knäuel geballt, der hinüber und wieder herüber über die Bühne gezogen wird, wie ein Knäuel Faden, mit dem eine Katze spielt. Überdies fehlt dem Compositeur die Kraft, die dazu gehört, solch ein Thema zu bewältigen. Er hat weder in der Zeichnung noch in der Farbe die rechte Tiefe. Darum werden die Gestalten alle so gleich, so charakterlos, so wenig individuell durchgebildet. Sie sind wie die Köpfe der neueren Maler, die immer alle einander gleichsehen. Lauter ähnliche Nasen, Augen, Lippen, wie im Bilde Schadows in Frankfurt die fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen, bei denen man nur durch die Attribute unterscheiden kann, welches die klugen und welches die törichten sind. Es ist etwas Verweichlichtes, eine gewisse, mißverständene Idealität über alles ausgegossen, wie eine Universalbrühe, die jeder Speise taugen muß, und jeder den eigentümlichen

XIV. 21.

Geschmack benimmt, statt ihr einen zu geben. Zuviel Schminke schadet der Schönheit. Diese Figuren vor den Schneiderwerkstätten und im Modejournal wird nicht leicht ein vernünftiger Mensch für Schönheitsideale nehmen. An diesem Fehler der modernen Ziererei, die nicht natürlich wahr und doch auch nicht großartig ideal sein kann, scheint mir Marschner sehr zu leiden. So eine Angelika Kaufmann oder ein Cipriani der Musik und weiter nichts — meine ich — die Musikkenner müssen das am besten wissen.“

Glücklicher in der Charakterisierung und treffender noch im Urteil scheint mir Deutinger in seinen Bemerkungen zu Méhul's „Joseph“ gewesen zu sein, wobei besonders das interessiert, was er zur Gestaltung der Erkennungsszene durch Méhul zu sagen hat:

„Die ‚Brüder Josephs‘ sind ungewöhnlich einfach. Durch diese Einfachheit schön und rührend. Viel Zeichnung und Vordergrund, dagegen wenig Perspektive und Farbe würde ich sagen, wenn das Ganze ein Gemälde wäre. Doch malt der Compositeur hie und da, besonders in den Ouverturen . . . Bei aller Einfachheit der Arien meinte ich in Méhul's Oper doch ein schärferes Eingehen in die Eigentümlichkeit der einzelnen Empfindung, gleichsam eine Begleitung des wechselnden Gefühls durch den Gesang wahrzunehmen. Es war auch hier wieder einfache charakteristische Zeichnung, etwa wie Raphaels Kinder, die, den antiken Formen nachgebildet, doch die Kindlichkeit bewahren, dafür aber nur wenige Linien zu ihrer Umschreibung bedürfen. Indeß will ich Méhul darum nicht mit Raphael vergleichen. Dazu fehlt ihm die Tiefe und Idealität. Darum verläßt uns seine Musik gerade da, wo sie am meisten ihre Macht hätte zeigen sollen, bei der Erkennungsszene. Da tuts weh, gesprochen zu hören, was gerade die Sprache nicht wiedergeben kann und wobei immer das Wort verstummt. Hier hätte der Kuß des Tones das Wort ersetzen sollen. Hier wäre Raphael nicht ausgewichen, sondern hätte gerade dieses Geheimnis der Empfindung seiner Kunst abgelauscht und uns geoffenbart. Soweit reichte aber, wie es scheint, Méhul's Kraft nicht mehr. Seine Einfachheit ist mehr Tendenz als Natur. Es ist Sasso-ferrato aber nicht Raphael.“

Was Deutinger bei Méhul entbehrt, findet er bei Haydn:

„Am Sonntag zum zweiten Mal — im Ganzen zum fünften Mal — in der ‚Schöpfung‘ von Haydn gewesen. Es bleibt immer dasjenige Kunstwerk, welches am unmittelbarsten ergreift, die geheimen Kräfte der Musik dem Sinne zuerst aufschließt. Dabei hat es jene unerschöpfliche Fülle der echten Kunstwerke in sich, immer wieder neue Seiten uns aufzuschließen und in seiner Einfachheit neu und unerschöpflich zu bleiben. Nur wer durch eine vorgefaßte Meinung be-

fangen oder in irgend eine bestimmte Form verliebt ist, kann sich der Macht des wahrhaft Schönen entziehen. Der letzte Teil selbst, der für das erste Mal zu wenig pikant erscheint, ist tief wahr, versöhnend und zur Einkehr in das eigene Leben anregend. Er wirkt nur nicht gleich, weil er nicht so objektiv ist und nicht so unmittelbar ergreift. Aber man versteht doch erst das Ganze recht, wenn man die Notwendigkeit des dritten Teiles begriffen hat . . .“

Den mächtigsten Eindruck von allem, was er bisher (1853) an Musikwerken gehört hat, verdankt er nach Haydns „Schöpfung“ Beethovens „Fidelio“:

„Schon die Ouvertüre eine Frei- und Seligsprechung der Instrumentalmusik. Die Instrumente kommen eigentlich zum Bewußtsein ihrer Bedeutung, sie werden Personen, die nicht auf sich spielen lassen, sondern selbst atmen, leben, singen. Das Instrument ist der äußere Klang der Menschenstimme, beinahe artikulierter Laut. Darum drücken in der Oper selbst sehr häufig die Instrumente aus, was der Gesang nur andeutet. Man versteht die Arie durch die Begleitung erst recht. Dabei ist doch noch der Gegensatz so scharf ausgeprägt, daß es dadurch erst klar, wie die Stimme doch wieder etwas ganz anderes, Innerlicheres ist. So, als Pizarro den Mord beschließt, singt aus ihm die verhaltene Stimme des Gewissens mit zurückgehaltener Furcht, dagegen das Instrument tönt es laut und schreiend in die Welt hinaus, was der Sänger sich gleichsam selbst nicht zu gestehen getraut. Die Stimme gewinnt eben dadurch an innerer Bedeutung, wird psychologisches Symbol der verborgensten Geheimnisse nicht bloß des spielenden Herzens, wie bei Mozart, wo das Gefühl so melodisch alles in seine sanfte Bewegung hineinzieht, sondern des Geistes, des Charakters, der allseitigen Empfindung, die mit sich eins, doch mit sich im Widerspruch ist. Diese höhere Bedeutung des Instrumentes und der Stimme ist Beethovens Werk. Darin haben die Späteren es ihm nachtuen wollen, nur haben sie leider seinen Geist nicht verstanden und sind so zu einer schrecklichen Manier gekommen, die, statt das Instrument durch den Geist zu beseelen, alles Geistige durch das Instrumentalgedröhn totschrägt.“

Es sei hier gleich angeschlossen, was Deutinger bei anderer Gelegenheit zu Beethovens „Eroica“ zu sagen weiß. Richard Wagner meint in seinen programmatischen Erläuterungen zu dieser „heroischen Symphonie“, daß „gerade ihr Titel unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch-dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen.“ Wenn das ein Fehler ist, so ist ihm allerdings Deutinger nicht ganz entgangen, es läßt sich aber auch nicht leugnen, daß die Wagnersche Auffassung deutlich genug durchscheint für den, der zu lesen versteht:

„Als Ganzes betrachtet,“ schreibt Deutinger, „muß diese Tondichtung ja auch etwas sein, wenn man auch nicht allen einzelnen Beziehungen nachgehen kann. Auch die Platonischen Gespräche haben ja eine Gesamtschönheit neben dem Einzelschönen. So stell’ ich mir nun das Ganze dieser Symphonie so zusammen: Zuerst sucht der Meister das hervorbrechende Gefühl einer Achilleischen Seele in vielfacher Reihenfolge zu zeigen. Dem einzelnen Tone wachsen sozusagen im Siege die Schwingen und er eilt in raschem Fluge zum Triumph seiner Kraft. Wie in Homers Gesängen die Helden, so dringen die einzelnen Instrumente und Töne vorwärts in die vordersten Schlachtreihen und dort jauchzen sie in ihrem Siegesmut noch einmal laut auf und schleudern die Lanze des Wohllauts tief in die Brust des Hörers; dann vereinigen die Mitkämpfer sich mit ihnen und es erhebt sich ein Schlachtlärm von Tönen, bis es wieder einem gelingt, vor den anderen her seinen Siegesgang zu verfolgen. So erneuert sich das Kampfspiel immer wieder, ohne zu ermüden, weil es immer wieder in anderen, schönen Verhältnissen auftritt. Der zweite Teil läßt dagegen zuerst die strenge Trauer uns hören, die erst allmählich wieder zur todesmutigen Begeisterung anwächst. Der Held wird vergessen, verachtet; aber Patroklos’ Tod weckt die alte Glut und durch die Trauer brechen die Töne der sieggewohnten Kraft schon hindurch, die endlich im dritten Teil zum stolzen Übermut erwachsen, der die Trauer nicht mehr aufkommen läßt. Zwar anfangs ist die Freude nur wie Hohn, wie Ironie des alten Mutes; der vergessene Held spottet gleichsam seines Schmerzes, indem er der Wehmut die Töne der Freude leiht. Allmählich aber bleibt die Siegesfreude allein zurück, und er erinnert sich an den ersten Jugendmut und an die düstere Zweifelsnacht der Vergangenheit; endlich im letzten, vierten Gliede nur mehr mit ruhiger, selbstbewußter Sicherheit der geprüften Kraft. Das Anschwellen und Aufbäumen der Tonwogen geht in den gleichen, stolz und sicher, aber ruhig und demütig zugleich hinwandelnden Stromesgang über, und versöhnend löset die Kraft durch Trauer zur Milde sich auf.“

Nicht minder bildkräftig ist das, was er unter dem Eindruck des Violinkonzertes desselben Meisters notiert.

„Welch ein unerschöpfliches, rastloses Leben, welche Sprünge der bewegten Gedanken! Lebendig vergegenwärtigt das Ganze einen Kreis junger Männer, die um das Bild eines gefeierten Helden versammelt, gemeinsam sein Andenken ehren wollen. Allein wie bald unterbricht das Genie die Schranke der gemeinsamen Rede. Es springt heraus aus dem Kreise und beherrscht mit der Gewalt seines Geistes die untergeordneten Kräfte. Wohin es von seiner Phantasie in raschen

Sprüngen geführt wird, dahin reißt es die Gedanken der lauschenden Hörer nach. Man sieht die Einzelnen mit leisem Kopfnicken und kurzen Beifallsrufen ihre Zustimmung aussprechen. Ein lauterer oder leiserer ‚recht, ja!‘ tönt von der oder jener Violine dazwischen, bis ein allgemeines ‚Bravo, Bravo!‘ den Redner auf Momente unterbricht und endlich rauschender Beifall ihn umtost. Allein noch ist seine Macht nicht erschöpft. Nun beginnt er eine andere Seite des Gefühls anzuschlagen. Er weckt den Schmerz um den Verstorbenen und leises Schluchzen läßt sich hier und da aus dem Kreise der Hörer vernehmen, bis zuletzt der allgemeine Jammer die weitere Rede verschlingt. Jetzt ist er seinem Ziele nahe; auf die Wehmut gründet er die Ermunterung zur Tat. Immer höher streben die Klänge empor, immer rascher folgen die elektrischen Schläge, alle Herzen reißt es mit fort in freudiger, zujauchzender Begeisterung. Nun hat er seine Umgebung wo er sie wollte. Er tritt zurück in den Kreis der übrigen und überläßt sie dem Sturm der geweckten Empfindung.“

In seiner Kunstlehre schon, die acht bis neun Jahre vor dem Tagebuch liegt, charakterisiert Deutinger Beethoven als die „Sehnsucht nach Gedankentiefe“ (S. 536), die im Gegensatze stehe zum Ohrenkitzel eines Rossini, der Kälte Mendelssohns und dem Bombast Meyerbeers. Ebenda (S. 537) findet er Joh. Seb. Bach gelehrt, aber geschmacklos. Das Tagebuch weist aus, daß er seine Meinung über letzteren gründlich revidiert hat, während Rossini nochmals eine ebenso geistreiche als bedingungslose Ablehnung erfährt. Wenn nicht in dem letzten Satze eine Andeutung liegt, wird es leider schwer auszumachen sein, welche der geistlichen Kantaten Bachs es war, die Deutinger in eine Begeisterung versetzte, wie sie aus dem Niederschlag im Tagebuche hervorleuchtet:

... „Die geistliche Kantate von Bach ... war in hohem Grade geeignet, in den ernsten Geist der früheren Periode unserer neuern Musik einzuführen und zugleich die hohe Schönheit dieses sinnigen Ernstes zu offenbaren. Wie ein klarer Strom fließt die durchsichtige, breite Harmonie der Instrumentierung dahin; man durchschaut an jedem Punkte die klaren Wasser der Töne bis zum Grunde, und leicht und sanft schweben die Chöre wie schwimmende Nachen auf der durchsichtigen Spiegelfläche. Die Stimmen drängen sich wie wallfahrende Pilger in die schwanken Kähne und freudig stößt der Pilgerzug vom Lande. Zwischen schönen Hügeln und lieblichen Villen schlängelt der Strom sich hin, die Pilger singen ein Lied und schweigen dann wieder, um gleichsam auf den Wiederhall zu horchen, der aus den Hainen des Ufers nachruft, bis der Klang die Nachtigall weckt und ihren Flötentönen wieder die Menschenstimme aus den Schiffen antwortet. Ihr horchen alle Pilgernden ernst und feierlich,

ihre Seele empfängt in ruhiger Stille die Eindrücke des festlichen Zuges, die Ruder sind erhoben und ruhen, nur von den Schiffen heben sich auch noch die anderen Stimmen und teilen die Begeisterung gleichsam den übrigen mit, die nun erst im Chore einfallen und in schnellen Schwingungen die Empfindung zu ihrer Höhe führen. Die Ruderschläge fallen wieder nieder und mit raschen Zügen fliegen die Schiffelein zum Ufer. Der Zug ist am Ziele, das Gefühl hat sich ausgesprochen und die Seele ist vorbereitet zur heiligen Handlung. In der Rückerinnerung an die Taufe des Heilandes durch Johannes haben die Gemüter sich die höhere Stimmung errungen.“

Wer die, die Musik berührenden Parteen der Schriften und besonders der Romane unserer Romantiker kennt, wird bei diesen, immer aufs Bildhafte gehenden Äußerungen Deutingers unwillkürlich daran erinnert werden. Bekanntlich war auch der Humor der romantischen Zeit von einer besonderen Art, und Deutinger rückt auch hierin an ihre Seite; für den Humor eines Rossini z. B. hat er durchaus kein Verständnis. Er hat eine Ähnlichkeit entdeckt zwischen der Musik Rossini's und dem französischen Baustil:

„Ich muß nämlich, um mich in irgend einer Anschauung, besonders aber in solchen Gegenständen zurechtzufinden, die mir nicht unmittelbar zugänglich sind, bestimmte Parallelen ziehen, damit ich das eine durch das andere, entsprechende, kennen lerne. Als entsprechend denke ich mir aber nur das, was unter demselben Gesetze eine ähnliche Bewegung durchgeht, was also wie Parallellinien der gleichen Richtung folgt. In der Kunst z. B. müssen die Künste eine gewisse Ähnlichkeit miteinander haben, indem sie von demselben Grunde, dem Naturgesetze ausgehen und zu demselben Ziele, der Offenbarung des Geistes in der Natur, hinstreben. Innerhalb dieser parallelen Richtung ihrer Bewegung unterscheiden sie sich aber durch den Stoff, in welchem der Geist sich offenbart. Durch Vergleichen von Bewegungen und Bildungen derselben Gattung lernt man aber die sowohl darunter begriffenen Arten, als die Gattung selbst, deutlicher erkennen. So wurde mir aus Rossini's Oper die Bedeutung des französischen Baustils selber klarer. In beiden finden sich dieselben Verzierungen, die den Ernst, die Harmonie, die Einheit fliehen und dafür in Äußerlichkeit, in sonderbaren Krümmungen und barocken Wendungen ihre Stärke haben. Nichts verläuft in sich einfach und grade. Keine Linie läßt sich gleichmäßig verfolgen. Selbst die Säule ist mit Laubwerk und bunten Verzierungen umhängt, sodaß das Auge nur mehr das Einzelne des Zierrats erblickt. Jede Melodie ist gebrochen, jeder Ton wieder mehrfach zerstückelt. Und doch soll die Melodie alles sein. Die Harmonie ist fast gar nicht da. Die Be-

gleitung des Gesanges ist wie gar keine, die Instrumentierung unendlich schwach. Der vergleichende Verstand fehlt ohnehin und alles soll die Bewegung des Gefühls an der Melodie ersetzen. Aber ein solches ist wieder nicht da. Kaum ein Ansatz dazu. Gleich geht alles wieder in Spaß und neckischem Gekicher unter. Der Scherz allein will noch sich einstellen. Aber dieser Scherz ist nicht Humor, nicht inneres Gefühl des Gegensatzes mit dem Ernste, sondern blasse Spaßmacherei; Possen und Getändel sind sein Inhalt. Darum fügt sich auch das bischen Ernst nicht dazu, denn es ist kein Ernst mit dem Ernste; das ist selbst der größte Spaß, daß es niemand Ernst ist, weder mit dem Ernste, noch selbst mit dem Spaß. Wie ganz anders ist schon die komische Seite von ‚Zar und Zimmermann‘ behandelt! Da geht das Komische wirklich aus dem Charakter der Personen hervor und liegt in der Musik selbst. Jede Person wechselt darum in der musikalischen Bezeichnung des Charakters. Der Spaß hat oft nur Sinn, wenn man zugleich die drollige Situation der Mitspielenden dazurechnet. Das ist immer Leerheit bei größter Präntension nach außen hin. Ganz wie eine Verzierung im französischen Geschmacke, die sich überall hinandrängt, an Kirchen und Altäre, und doch nirgends hinpaßt, als wo der Geist ein bischen betrunken ist und Unsinn treibt. Da macht sich dieser krause Humor vortrefflich. Sonst aber nirgends. So ist selbst die melodische Tonfolge der italienischen Opernmusik noch zersplittert, und während Bellini noch das Sinnlich-Schöne der Melodie, gleichsam wie Palladio die antike Säule als Vorhalle seiner Paläste, gebraucht, ist dieses einfache Maß Rossini wieder in der ziellosen Bewegung und grundlosen Leidenschaftlichkeit, die kein Leiden zum Grunde hat, untergegangen. Bei Bellini ist noch italienischer Baustil, äußere Anmut ohne verständige allseitige Bedeutung des Ganzen. Italienischer Baustil gegenüber dem deutschen, der in voller Harmonie seiner Bogen, Pfeiler, Fenster und aller einzelnen Töne und Akkorde sich aufschließt; das sinnlich Schöne gegenüber dem geistig Schönen. Diese sinnliche Einheit und Anmut sind hier bereits wieder vom Abenteuerlichen und Bizarren verschlungen. Nichts ist mehr schön, sondern höchstens ist noch das eine und andere reizend, lockend, verführerisch. Es ist die herz- und gedankenlose Leerheit und Liederlichkeit. Selbst der Text von Beaumarchais hat schon keine Charaktere und Empfindungen mehr, sondern beruht ganz in der Sonderbarkeit der Situationen, er unterhält, spannt die Neugierde, aber belehrt und erhebt nicht, gibt dem Kopfe ebenso wenig, als dem Herzen.“

Auch mit der Kunst Wagners, des intimen Gegners Rossinischer Musik, traf Deutinger in jenen Jahren zusammen. Aus dem Jahre 1852 findet sich die Aufzeichnung:

„Zuletzt kam eine Ouverture von einem neuen Musiktalente, Wagner. Davon läßt sich nun aber auch gar nichts sagen, es war wie das Lied von Redwitz:

Es flattern die Aare um mein Haus,
Ich frage wohin? Gen wen?
Ha! wartet, ich fliege mit aus!
Glückselige Mär! Verfluchter Sarazen!“

Man ist versucht anzunehmen, daß es die „Faust“-Ouvertüre gewesen ist, deren unverhoffte Bekanntschaft ein solches Verlegenheitsbekenntnis, das freilich gegen unzählige andere „Bekenntnisse“ jener Tage vorteilhaft absticht, herausgefordert hat.

Es sind letztlich hier noch zwei Stellen des Tagebuchs von Bedeutung, wo Deutinger musikästhetische Fragen allgemeinerer Natur berührt. In einer Gesellschaft hat eine der Teilnehmerinnen es unnatürlich gefunden, an Gemälden Freude zu haben, es wenigstens abgestritten, daß alle Menschen von Natur aus Sinn dafür hätten, während es bei der Musik ganz natürlich sei, daß sie den Menschen von Natur aus hinreißt und entzücke. Deutinger erwidert darauf:

„Ich meine aber, dies ist Mißverstand. Für das Schöne hat der Mensch überhaupt von Natur aus eine gewisse geistige Empfänglichkeit, eben weil er Mensch ist und Sinnliches vom Geistigen unterscheiden kann. Das sinnlich Angenehme liegt ihm zwar näher, insofern er ein sinnliches Wesen ist. Allein das Angenehme ist nicht das Schöne. Das erstere nur begreift der Sinn, das letztere kann nur der Geist fassen. In der Musik nun liegt die Empfindung dem Sinne näher; der Mensch braucht sich nicht geistig anzustrengen, um das [sinnlich Angenehme?] herauszufühlen. Daher beruft er sich auf das Gefühl als den einzigen Richter. Dies ist Täuschung. Die Bewegung der Seele, die durch den Sinn erzeugt wird, ist noch nicht Erkenntnis des Schönen. Sie bringt zwar einen inneren Sturm der Empfindung hervor, der hier in der Seele mit unsern Neigungen, mit unsern freudigen und schmerzlichen Erinnerungen zusammenklingt. Diese Aufregung nennen wir dann Gefühl. Dieses Gefühl hängt von der Reizbarkeit des Nervensystems, von der vorherrschenden Seelenstimmung ab, ist, wie jede Seelenstimmung, nur dann von bleibender Bedeutung, wenn sie vergeistigt wird. So ist es ja bei allen Seelenbewegungen. Die Schwärmerei der geschlechtlichen Zuneigung erzeugt ähnliche tiefe Bewegungen. Allein, wenn diese Bewegung nicht verstanden, mit dem Gedanken ins Bewußtsein eingetragen wird, wenn der Geist nicht den kranken Menschen hinabsenkt in diese Bewegung des Wassers, wird unsere Seele nicht gesund und stark. Daher die meisten derselben sich nach und nach wieder verlieren. Das Herz

wird alt und kalt und der Mensch hat keinen bleibenden Gewinn von all diesen tief aufregenden Empfindungen. So liegt das Schöne in der Musik uns zwar sinnlich näher, aber es wird eben darum seltener noch verstanden, weil man um dieser inneren Anregung willen glaubt, des Geistes dabei nicht mehr zu bedürfen. Bei der Malerei und den übrigen Künsten aber ist die Unterscheidung schon in der sinnlichen Wirkung bedingt. Dieses Berufen aufs Gefühl ist darum weiter nichts als Bequemlichkeit und Zufriedenheit mit der ersten Empfindung und hat Armut des Geistes und Oberflächlichkeit in der Empfindung selbst zur Folge, macht die Seele eitel und leer, statt sie zu bereichern.“

Eine Ergänzung im gewissen Sinne erfahren diese Ausführungen durch eine Parallele, die Deutinger zwischen Symphonie und Landschaftsgemälde zieht:

„In der Symphonie,“ sagt er, „ist der Inhalt in der Macht des Stoffes verschlungen, wie z. B. in der Landschaftsmalerei. Man kann nicht sagen, welche bestimmte geistige Bedeutung das Landschaftsgemälde hat. Die Wärme oder Kälte der Farbe, der Vordergrund, die Tiefe der Landschaft oder überhaupt irgend ein Vorzug des darstellenden Künstlers bildet den Anhaltspunkt für den Betrachtenden, irgend einen Gedanken, eine Empfindung, anknüpfend an die Offenbarung irgend einer übermächtigen Seite der Darstellung, hineinzulegen. Wenn die warme Luft der Bilder Waterloos auf den duftig gemalten Bäumen gleichsam sich wiegt und mild uns anhaucht, so denken wir des warmen Abendhauchs irgend eines schön verlebten Tages und tragen die Poesie dieser glühenden, nachtönenden Empfindung in das Bild hinein, es spricht zu uns in seiner Farbenglut, es weckt die schlafenden Empfindungen der Seele, aber es sagt dem Geiste nichts Bestimmtes, wie z. B. eine Madonna Raphaels. Dort (d. h. bei Raphaels Madonna) ist das Ideal ein objektiv gegebenes, das ich selbst im geistigen Leben trage, und, wenn auch nicht in Farben, doch immer in Gedanken mir vergegenwärtigen kann. Tritt es nun auf der Leinwand gemalt mir entgegen, so habe ich einen geistigen Anhaltspunkt der Vergleichung, ich kann meine Idee an der Darstellung des Künstlers und diese an der mir vorschwebenden Idee bemessen, und bin sicher, daß ich richtig messe, wenn ich beide wieder an der Geschichte und an der Natur des Geistes und des Menschen prüfe. Solch ein Werk ist bestimmter, aber darum nicht in engeren Grenzen beschränkt, als das unbestimmte Ahnen der Seele im ersten Fall. Der Geist umfaßt die Seele, ist so unendlich wie sie und doch einheitlich und bestimmt. Das Unbestimmte ist kein Vorzug, sondern noch ein Mangel. Darum offenbart sich in ihm noch die Übermacht des Stoffes, der Farbe oder des Tones, und der Inhalt tritt mehr zurück. Wo

aber der geistige Inhalt herrscht, da kann die Verherrlichung des Stoffes zugleich mit dem Inhalt sich offenbaren, und es ist das Höchste erfüllt, was die Kunst geben kann und soll. In diesem Sinne steht die Symphonie ungefähr auf jener Stufe der Kunst, welche an der Malerei das Landschaftsgemälde einnimmt. Es kann sich die Macht des Instrumentes mit aller Freiheit offenbaren; hat sich aber diese geoffenbart, so muß sie wieder einem geistigen Leben dienstbar werden, ohne dadurch beschränkt zu werden . . .“

Wenn man's auch hier wieder empfinden muß, daß alle Vergleiche hinken, so wird man doch gestehen müssen, daß Deutinger diesem oft gebrauchten Bilde eine geistvolle, tiefergehende Begründung zu geben gewußt hat. Aus allem aber geht hervor, daß der stille, kunstliebende Philosoph einer jener Menschen war, dem, um mit Beethoven zu reden, die Musik „Funken aus der Seele schlug“. Um so mehr muß man es bedauern, daß ein früher Tod es ihm wehrte, das, was er in jungen Jahren in seiner Kunstlehre als „vorläufigen Versuch“ mit flüchtiger Feder hingeworfen hatte, mit reiferen Kräften und reicherer Erfahrung fertig auszubauen.

HANS VON BÜLOWS PSEUDONYM W. SOLINGER

VON A. N. HARZEN-MÜLLER IN BERLIN

Die Kompositionen Hans von Bülows zerfallen in die mit seinem Namen bezeichneten und in die pseudonymen; die ersten zählen einige zwanzig Opera und enthalten Lieder für eine Singstimme und für Chor, Klavier- und Orchesterstücke und eine große Menge von instruktiven Bearbeitungen, Arrangements und Transskriptionen für Piano. Es ist auffallend, daß das aus dem Jahre 1853 stammende op. 1 des 23jährigen Pianisten Bülow kein Klavierstück ist, sondern ein Heft mit sechs Heineschen und Sternauschen Liedern, gewidmet Frau Rosa von der Milde, geborenen Agthe, der damals 26jährigen ersten „Elsa“, deren Gatte Feodor der erste „Telramund“ war (Weimar 1850). Sein op. 5, ebenfalls fünf Lieder, unter ihnen der wertvolle Heinesche „Fichtenbaum“, widmete Bülow Julius Stockhausen; op. 10 ist die Ouvertüre nebst den Zwischenaktsmusiken zum Trauerspiel „Julius Cäsar“ von Shakespeare, die im Manuskript in Berlin aufgeführt wurden, op. 16 die Orchesterballade „Des Sängers Fluch“, op. 20 das symphonische Stimmungsbild „Nirwana“. Es ist höchst bedauerlich, daß man heutzutage Bülows Liedern und Orchesterkompositionen in unseren Konzertsälen selten oder gar nicht mehr begegnet. Über seine Orchesterballade „Des Sängers Fluch“ liegt mir eine gleichzeitige Kritik vor in einem interessanten Briefe Ferdinand Lassalles an den ihm eng befreundeten Komponisten vom 1. Februar 1863, der lautet:

„Es ist mir unmöglich, den Tag abzuwarten, wo Sie mich einmal wieder besuchen, um Ihnen meine Bewunderung Ihrer Uhland-Kompositionen auszudrücken. Aber auch über mich habe ich mich dabei gefreut. Ich hatte nicht genau auf den Theaterzettel geachtet und glaubte, als Ihr Instrumentalsatz anfang, nicht, daß er schon an der Reihe sei. Aber gleich nach den ersten Takten sagte ich mir: man muß die Reihenfolge verändert haben, das muß von Bülow sein! Ich griff nach dem Zettel und sah, daß sich die Reihenfolge damit in schönster Übereinstimmung befand. Aber selbst wenn ich gar nicht orientiert gewesen wäre, eine Komposition von Ihnen zu hören, so bin ich fest überzeugt, ich würde doch nur geschwankt haben, ob die Komposition von Ihnen herrühre oder von Wagner. Und das freut mich meinetwegen deshalb, weil ich sehe, daß vieles Hören, trotz des Mangels aller musikalischen Vorkenntnisse, mir doch einiges Verständnis gegeben zu haben scheint.“

Von der Freundschaft Bülows und Lassalles soll hier noch später die Rede sein; Bülow wurde lebhaft angezogen von Lassalles glänzender, außer-

ordentlicher Persönlichkeit, und Ludwig Pietsch bestätigt (1893), daß Bülow sich Lassalle mit enthusiastischer Sympathie angeschlossen habe, zumal da beide Apostel waren für das damals noch so neue musikalische Evangelium Richard Wagners.

Die während seines Berliner Aufenthaltes entstandenen und pseudonym veröffentlichten Kompositionen Bülows dürften so gut wie unbekannt sein. In den beiden Bülow-Büchern von Bernhard Vogel und Eugen Zabel, jenes erschienen Leipzig 1887, dieses Hamburg 1894, findet man das Bülow-Pseudonym W. Solinger nicht, und kein Musikerlexikon gibt uns Kunde von ihm; die großen Kataloge von Hofmeister und von Challier führen wohl drei derartige Kompositionen auf, lüften aber das Pseudonym nicht; auch Felix Mottl und Richard Pohl wußten nichts von Bülows Pseudonymität.

Ich glaube das erste Auftauchen dieses Pseudonyms in einem Briefe der Bülow befreundeten Frau Emma Herwegh, geborenen Siegmund, aus Berlin nachweisen zu können, den sie an ihren Mann Georg, den bekannten Dichter, am 20. November 1863 richtete, und in dem es heißt: „Gestern war, wie Du weißt, die Proceßverhandlung in der Kammer. Das Schönste dabei, daß der Präsident einige Stellen aus der Proceßbroschüre Lassalle's vorlas als Beleg für gewisse Punkte. Virchow war entrüstet, als man den Autor dieser Wahrheiten nannte, wegen der ‚Unsittlichkeit‘ desselben, worauf ein junger achtzehnjähriger Solinger, Mitglied des ‚Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins‘, von der Tribüne hinunter rief: ‚Dummer Schulmeister!‘“ Bekanntlich hatte im genannten Jahre Lassalle diesen Verein gegründet, den er im nationalen Sinne leiten wollte. Das von Frau Herwegh hier zuerst gebrauchte Wort „Solinger“ wurde das Pseudonym Hans von Bülows, der unter diesem Deckmantel drei Kompositionen veröffentlicht hat, von denen uns die ersten beiden Liederkompositionen besonders interessieren. Daß die Buchstaben des Pseudonyms W. Solinger alle enthalten sind in dem vollen Namen Hans Guido Freiherr von Bülow, dürfte wohl ein Zufall sein! Nach Th. Zolling war's eine Huldigung für die Eisenarbeiter der Stadt Solingen, die getreuesten Lassalleaner. Georg Herwegh lieferte auf Lassalles Wunsch den Text zu Bülows erster pseudonymer Liederkomposition; es ist das Bundeslied des „Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins“, komponiert von W. Solinger für vier Männerstimmen, erschienen ohne Opus-Zahl im September oder Oktober 1863 im Verlage von Paul Theodor Lißner¹⁾ in Zürich, Druck von Zürcher & Furrer ebendasselbst (Preis der Partitur 3 Ngr., der Stimmen 7 Ngr.). Wie Moritz Wirth mitteilt, war es Lassalle, der das Lied zum Druck gab, das dann öfter in seiner Berliner Wohnung gesungen und von Bülow am Klavier

¹⁾ Nicht in Leipzig, wie es im Challier-Katalog heißt, und nicht bei Hugo Gentzsch in Berlin, wie der Nikolaus Oesterlein-Katalog des Eisenacher Richard Wagner-Museums vermutet (Leipzig 1895).

begleitet worden ist; in die Arbeitervereine sei Bülow nicht gegangen. In einem Briefe Lassalles an Bülow, ohne Datum, heißt es:¹⁾ „Lieber Bülow! Sie wollten am 11. Februar wieder hier eintreffen, und folglich beeile ich mich, Ihnen drei Exemplare von Solingers genialer Komposition zu verehren.“ Und F. Mehring schreibt in seinem Buche „Die deutsche Sozialdemokratie“ (1879, 2. Auflage): „Die Poesie war vertreten durch Herweghs Bundeslied:

,Bet' und arbeit'! ruft die Welt,
Bete kurz! denn Zeit ist Geld,
An die Türe pocht die Not,
Bete kurz! denn Zeit ist Brot usw',

das der bekannte Zukunftsmusiker Hans von Bülow unter dem Pseudonym Solinger komponierte. Lassalle war über diese poetischen Produktionen in seiner Weise hoch begeistert. Das Lied, das für den Preis von 6 Pfg. vertrieben wurde, nannte er ein nimmer sich erschöpfendes Ölfäschchen für die von Anfang an zerrütteten Finanzen des Vereins.“

Das Herweghsche „Arbeiterlied“ ist jetzt bekanntlich verboten; derselbe Text ist auch komponiert worden von C. Sahm, J. Scheu, C. Gramm op. 27, Wendelin Weißheimer; wenn auch die letztgenannte Komposition auf sozialdemokratischen Parteitagen gesungen wird, so ist doch die Bülow-Solingersche „vor allem bekannt“, wie die Feuilletonredaktion des Berliner „Vorwärts“ mir versicherte. Da sie nur in einigen hundert Exemplaren gedruckt und unmittelbar an die Arbeitervereine verteilt worden ist und nicht im offenen Buchhandel erschien, so ist sie sehr selten geworden; der Sohn des Dichters, der in Paris lebende Violinist Marcel Herwegh, dem ich meine Kopie verdanke, besitzt ein Originalexemplar, ebenso das Oesterleinsche Richard Wagner-Museum in Eisenach als Nummer 10187, ein Geschenk von Moritz Wirth. Der Drucker und der Verleger haben kein Exemplar mehr; wie letzterer mir erzählte, erhielt er für den Kommissionsverlag dieses Liedes — außer hundert Exemplaren — nicht nur keine Bezahlung, sondern er mußte später noch die sämtlichen Rechnungen für Druck, Papier usw. bezahlen, da Lassalle bald darauf infolge seines Duells mit Janko von Rackowitz starb, und seine „mütterliche Freundin“, die Gräfin Sophie Hatzfeld, sich nicht verpflichtet fühlte, die Schuld ihres Schützlings zu tilgen. Im Anhang des dritten Bandes der von seiner Frau Marie, geborenen Schanzer, herausgegebenen „Briefe und Schriften Hans von Bülows“ findet man die Noten des Herwegh-Solingerschen „Arbeiterliedes“ mit Text nach einem während der Drucklegung aufgefundenen Exemplare der Originalausgabe veröffentlicht.

¹⁾ Hans von Bülows Briefe und Schriften, herausgegeben von Marie von Bülow, Leipzig 1898. Bd. IV, S. 346.

Was nun die zweite pseudonyme Liedkomposition Bülows angeht, so hängt sie ebenfalls eng zusammen mit dem Namen Lassalles; denn sie ist überschrieben „Nachruf an Ferdinand Lassalle“, trägt die Opuszahl 2 und ist in Düsseldorf bei Wilhelm Bayrhammer erschienen, jetzt übergegangen in den Berliner Verlag von Hermann Augustin, der noch Exemplare besitzt. Der Titel heißt „Die große Firma“, Gedicht von Franz Freiherrn von Gaudy, für eine Bariton- oder Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von W. Solinger. Dieses doppelt-freiherrlichen Liedes wird in der ganzen Bülow-Literatur mit keiner Silbe gedacht, es müßte denn sein, daß ein Berliner Brief Bülows vom 19. Februar 1864 an Dr. jur. K. Gille in Jena, den damaligen Leiter der dortigen Akademischen Konzerte, sich indirekt auf dasselbe bezieht; Bülow schreibt da: „Ich sende Ihnen nebenbei auch — einen vielleicht ernsthaften musikalischen Spaß, betreffs dessen ich auf Ihre geneigte Diskretion rechne“. Vielleicht handelte es sich hier um eine Niederschrift von „Die große Firma“, die als „Nachruf an Ferdinand Lassalle“ im Druck natürlich erst nach dessen Tode am 31. August 1864 erschienen sein kann; dann hätte der Komponist es erst später dem verstorbenen Freunde gewidmet. Das Titelbild zeigt ein höchst merkwürdiges und interessantes Weltgericht-Bild, dessen Zeichner nicht signierte. Eingerahmt ist die Zeichnung von Dornen- und Distelranken, von denen rechts und links ein Geier und eine Eule herabschreien und ein gehängter Landjunker mit Sporen an den Füßen und eine blutende Mönchskutte herabbaumeln. Oben aus den Himmelswolken heraus schleudert Gottvater, von einer Flammen-Gloriole und von sechs blasenden Posaunenengeln umgeben, mit beiden Händen feurige Blitze herab und zerschmettert die verschiedenen zum Teil im Sinne der Tierfabel gestalteten und kostümierten Vertreter der menschlichen Gesellschaft, welche die große Firma Lump & Kompagnie bilden: Den König (Löwe) mit Krone und Hermelin auf seinem wankenden Thron, den Türken mit seinem Haremskätzchen, den Mönch in der Kutte, die Jesuiten (Böcke), den Staatsbeamten (Fuchs) mit Dreispitz, Degen und Orden, Kammerherrnschlüssel und der Kasse, den Pfaffen (Raubvogel) mit über der Bibel gefalteten Händen, den Redakteur (Schaf) mit seiner Reklamezeitung, die jüdischen Kaufleute mit dem gefüllten Geldbeutel, den Edelmann mit der zerbrochenen Hellebarde; sie alle wehren sich verzweifelt und vergebens gegen das aus der Höhe ertönende Donnerwort „Bankrott!“ oder liegen schon am Boden neben Tiara, Krone und Federbarett, umflattert von unheimlichen Fledermäusen.

Später ließ Bülow bei einem dritten Verlage, bei Bote & Bock in Berlin, auch eine Klaviertransskription unter seinem Pseudonym W. Solinger erscheinen; warum pseudonym, ist mir unerklärlich. Es handelt sich um die großartige Todesszene der Sklavin-Königin Selika, den Gipfelpunkt der Meyerbeerschen Oper „Die Afrikanerin“; das Titelbild zeigt den Manzanillo-

baum bei den Tempelruinen am Meeresgestade; er wirkt übrigens weder durch seinen Blütenduft noch durch seine Äpfel giftig, sondern nur durch den in seinem Holze befindlichen Wolfsmilchsaft.¹⁾ Den Noten ist die von Ferdinand Gumbert herrührende deutsche Übersetzung des E. Scribe'schen Textes untergelegt. Da die Uraufführung der „Afrikanerin“ am 28. April 1865 in Paris vor sich ging, ist der Zeitpunkt dieser Transskription nach diesem Datum gegeben.

Bülow hat es jedenfalls verstanden, bei den beiden sozialpolitischen Tendenzliedern W. Solingers seine Autorschaft ganz geheimzuhalten, was ihm als Adligem und Königlichem Hofpianisten vielleicht erwünscht und notwendig erscheinen mochte. Zu seinen Lebzeiten schon diese Pseudonymität zu lüften, wäre gegen seinen ausdrücklichen Willen gewesen.

¹⁾ Der französische Titel schreibt Mancénillier, der Hofmeister-Katalog richtig Mancenillier, ohne den Akzent; der lateinische Name des Manchinellen- oder Man-schinellenbaumes ist Hippomane Mancinella.

SCHUBERT UND GOETHE

VON DR. KONRAD VOLKER IN GREIZ

Franz Schubert, der Schöpfer des modernen Kunstgesanges, der Beethoven des Liedes, war, wie sein Meister und Abgott Beethoven, ein glühender Bewunderer der Goetheschen Muse. Beide sind dem Geistesgewaltigen in Weimar, dem „kostbarsten Kleinode der Nation“, wie ihn Beethoven nannte, mit reinster, tiefempfundener Verehrung genäht, beide vergebens. Er, der auf so vielen Gebieten geistiger Kultur ein Erster und gerade in der der Musik so nahe stehenden poetischen Lyrik der Meister aller Meister war, ging in der Musik mit seinem Fühlen weniger in die Tiefe wie in die Breite, sie war ihm nicht viel mehr als „ein reizvolles Spiel für Sinn und Phantasie“, und er ist deshalb sein Leben lang über eine mehr oberflächliche Musik nicht hinausgekommen. Unglücklicherweise geriet er dazu noch in nahe persönliche Beziehungen zu an sich achtbaren, aber neben Beethoven und Schubert doch recht bescheidenen Talenten, wie Reichardt und Zelter. Und die haben es, vor allem der brave Maurermeister und Musikus Zelter, in ihrer beschränkten Philisterhaftigkeit erreicht, daß er an den beiden, die der Höhe seiner Kunst so unendlich viel näher standen, in kühler, weltmännischer Vornehmheit vorüberging.

Die Begegnungen Goethes und Beethovens in Teplitz und Karlsbad mit ihren interessanten Details sind schon vielfach erörtert worden. Goethe kam dem Wiener Titanen mit der ihm eigenen Reserviertheit, aber nicht unfreundlich entgegen. Und Beethoven hatte große Hoffnung, ihn für eine tiefere Auffassung seiner Kunst zu gewinnen: „Wenn einer ihm Interesse für Musik beibringen kann, so bin ich's.“ Aber das Verhältnis blieb steif. Die beiden grundverschiedenen Männer hätten sich nur in der Kunst zueinander finden können. Und da versagte Goethe und enttäuschte den leidenschaftlichen Beethoven durch die Kälte seiner Ablehnung. Trotzdem war Beethoven glücklich, ihn wenigstens gesehen und gesprochen zu haben, und er hat diesem Glück später mehrfach in rührender Weise Ausdruck gegeben. So bescheiden war der unbändig selbstbewußte „Großmogul“ in Wien dem Manne gegenüber, der sein Sehnen nach Freundschaft eines Kongenialen ablehnte und seine Kunst nicht verstand.

Schubert ging es noch schlechter wie seinem Meister. Er hat Goethe nie gesehen und auch nie eine Zeile von ihm erhalten, obwohl er sein Leben darum gegeben hätte. Im Jahre 1817 sandte der Freiherr Josef von Spaun, sein ältester und treuester Freund aus der Konviktszeit, einige seiner Kompositionen Goethescher Gedichte, darunter den „Erlkönig“,

mit einem eindringlichen Schreiben an den Olympier: „Die im gegenwärtigen Hefte enthaltenen Dichtungen sind von einem neunzehnjährigen Tonkünstler namens Franz Schubert, dem die Natur die entschiedensten Anlagen zur Tonkunst von zartester Kindheit an verlieh, . . . in Musik gesetzt. Der allgemeine Beifall, welcher dem jungen Künstler sowohl über gegenwärtige Lieder als seine übrigen bereits zahlreichen Kompositionen von strengen Richtern in der Kunst sowie von Nichtkennern, von Männern sowie von Frauen, zuteil wird, und der allgemeine Wunsch seiner Freunde bewogen endlich den bescheidenen Jüngling, seine musikalische Laufbahn durch Herausgabe eines Teils seiner Kompositionen zu eröffnen. Diese Sammlung nun wünscht der Künstler Euer Excellenz in Untertänigkeit weihen zu dürfen, dessen so herrlichen Dichtungen er nicht allein die Entstehung eines großen Teils derselben, sondern wesentlich auch seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt. Selbst zu bescheiden jedoch, seine Werke der großen Ehre wert zu halten, einen, soweit deutsche Zungen reichen, so hochgefeierten Namen an der Stirne zu tragen, hat er nicht den Mut, Euer Excellenz selbst um diese große Gunst zu bitten, und ich, einer seiner Freunde, durchdrungen von seinen Melodien, wage es, Euer Excellenz in seinem Namen darum zu bitten. Für eine dieser Gnade würdige Ausgabe wird gesorgt werden. Ich enthalte mich jedoch weiterer Anrühmung dieser Lieder, sie mögen selbst für sich sprechen . . . Sollte der junge Künstler so glücklich sein, auch den Beifall desjenigen zu erlangen, dessen Beifall ihn mehr als der irgend eines Menschen in der weiten Welt ehren würde, so wage ich die Bitte, mir die angesuchte Erlaubnis mit zwei Worten gnädigst melden zu lassen.“

Eine Antwort erfolgte nicht. Acht Jahre später schrieb Schubert selbst unter Beifügung seiner Vertonung der Goetheschen Lieder „An Schwager Kronos“, „An Mignon“ und „Ganymed“ folgenden mehr als bescheidenen Brief: „Euer Excellenz! Wenn es mir gelingen sollte, durch die Widmung dieser Compositionen Ihrer Gedichte meine unbegrenzte Verehrung gegen E. Excellenz an den Tag legen zu können, und vielleicht einige Beachtung für meine Unbedeutenheit zu gewinnen, so würde ich den günstigen Erfolg meines Wunsches als das schönste Ereignis meines Lebens preisen. Mit größter Hochachtung Ihr ergebenster Diener Franz Schubert.“

Auch diesmal blieb die Antwort aus. Für die Erstlingswerke des sechzehnjährigen Mendelssohn, die an demselben Tage eingingen, fand Goethe viele Worte warmen Dankes, für Schuberts unvergleichlich reifere und genialere Kompositionen nicht einmal eine Empfangsbestätigung und im Tagebuche nur eine trockene Erwähnung. Es ist tief zu bedauern, daß der Dichterkönig für den größten Komponisten seiner Lieder kein Verständnis, ja nicht einmal ein Wort der Teilnahme gehabt hat, während

er den Kompositionen von Reichardt und Zelter, die man neben denen Schuberts ohne Bedenken als minderwertig bezeichnen kann, Worte des höchsten Lobes zollte. Ihm daraus einen größeren Vorwurf zu machen, wäre allerdings ungerecht. Ich habe schon auf seine ungenügende musikalische Beanlagung und die Zurechtstutzung seiner musikalischen Bildung durch subalterne Geister hingewiesen. Außerdem war er, als Spaun sich ihm nahte, bereits 68, als Schubert an ihn schrieb, sogar schon 76 Jahre alt. Sein Ruhm brachte ihm neben all dem Erhebenden auch zahlreiche Belästigungen. Täglich wurde er mit Widmungen und Bittgesuchen überschüttet, nicht alle konnte er beantworten, ja viele mußten schon von vornherein mit Mißtrauen aufgenommen werden. Mendelssohn war ihm durch Zelter empfohlen, für Schubert trat keiner ein. Und einer Äußerung von ihm will ich noch gedenken, die besonders geeignet ist, ein mildes Urteil über sein Verhalten gegen Schubert zu rechtfertigen. Wir entnehmen sie Eckermanns Aufzeichnungen: „Ich habe große Herren gekannt, denen man viel zusendete. Diese machten sich gewisse Formulare und Redensarten, und so schrieben sie Briefe zu Hunderten, die sich alle gleich und alle Phrasen waren. In mir aber lag dieses nie. Wenn ich nicht jemand etwas Besonderes und Gehöriges sagen konnte, wie es in der jedesmaligen Sache lag, so schrieb ich lieber gar nicht. Oberflächliche Redensarten hielt ich für unwürdig, und so ist es dann gekommen, daß ich manchem wackeren Manne, dem ich gern geschrieben hätte, nicht antworten konnte.“ Tragisch bleibt es nur, daß gerade Schubert, der dem größten lyrischen Dichter kongeniale Lyriker der Musik, unter dieser Nichtachtung leiden mußte. 1822 wußte Goethe, wie Schuberts Schulfreund Löwenthal, der damals den Dichter besuchte, berichtet, überhaupt noch nichts von Schuberts Kompositionen, er hatte also die Widmung von 1817 völlig vergessen. 1830 sang ihm Wilhelmine Schröder-Devrient den „Erlkönig“ vor, und da erst erinnerte er sich, das Lied früher einmal gehört zu haben, wo es ihm gar nicht hätte zusagen wollen; so vorgetragen dagegen gestaltete sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild. Schubert war damals schon zwei Jahre tot. In bitterer Armut war er, noch nicht 32 Jahre alt, am 19. Dezember 1828 am Nervenfieber gestorben. Ein Kreis hochgebildeter, feinsinniger und uneigennütziger Freunde, die seiner Kunst höchste Bewunderung entgegenbrachten und dem warmherzigen Menschen Schubert herzlich ergeben waren, hatte ihm über die Misere seines bescheidenen Daseins, „Des Lebens Martergang“, hinweggeholfen. Vor allem aber war es die Sonne seiner Kunst, die das an äußeren Eindrücken und Glücksgütern so arme Leben des schlichten deutschen Meisters mit ihren warmen Strahlen vergoldete und ihn oft vor Seligkeit erglühen ließ, wenn der Genius ihn mit dem Zauber seiner Harmonieen umfing und über all die Trübsale und Entbehrungen, die das Leben ihm

trotz aller Freundschaft edler Menschen noch brachte, den Schleier der schöpferischen Inspiration deckte. Ein Ausspruch von ihm über Goethes verletzendes Schweigen ist uns nicht überliefert. Daß es ihn bitter gekränkt hat, wird niemand in Abrede stellen können, der in der Lage ist, mit ihm zu fühlen, nur hat er vermutlich in seiner still-genügsamen Art diese herbe Enttäuschung, wie so manche andere, in sich hineingeschwiegen. Die Begeisterung hat er dem Großen in Weimar jedenfalls bis ans Ende bewahrt und damit noch mehr wie Beethoven wahre Seelengröße bewiesen.

Was allerdings Goethe für ihn als Komponisten zu bedeuten hatte, ist mit dem, was er Beethoven war, gar nicht zu vergleichen, ja überhaupt nicht abzuschätzen. Es ist sogar, und gewiß nicht ohne Grund, behauptet worden, daß ohne Goethe Schuberts lyrisches Lebenswerk gar nicht denkbar gewesen sei. Schon Spaun weist in seinem Brief an Goethe darauf hin. Man vergegenwärtige sich die Wirkung der Goetheschen Muse auf Beethoven. 1811 schreibt er an Bettina Brentano: „Ich bin eben im Begriff, an Goethe zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar bloß aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen“. Von 1808 ab bis an seinen Tod beschäftigte ihn wieder und wieder der Gedanke, zum „Faust“, dem „Evangelium des modernen Geisteslebens“, eine Musik zu schreiben, da er ihn in höchstem Maße schöpferisch anregte. Ähnlich wirkte auf ihn die Goethesche Lyrik. Die schönsten der wenigen Lieder, die er geschaffen hat: „Mignon“, „Neue Liebe, neues Leben“, „Wonne der Wehmut“, sind von Goethe gedichtet. Und in ihrem „Briefwechsel eines Kindes mit Goethe“ hat Bettina, zwar nicht in Beethovens Ausdrucksweise, aber doch mit der „hellseherischen Kraft einer anschnieg-samen Natur“ dem Sinne seiner Rede entsprechend für den Eindruck der Goetheschen Kunst auf Beethoven einen unnachahmlichen Ausdruck gefunden: „Gestern ging ich mit ihm in einem herrlichen Garten in voller Blüte, die Treibhäuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehen und sagte: Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonie schon in sich trägt. Da muß ich dann von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphiere ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie . . . “. Um wieviel mehr mußte Schubert, der Lyriker κατ' ἐξοχήν, von Goethes Lyrik

ergriffen werden. Die große, herrliche Melodie der Goetheschen Gedichte mit ihrem unnachahmlichen Farbenzauber wirkte auf ihn, den Meister farbenreichster Phantasie, wie eine Offenbarung, und je tiefer er in sie eindrang, um so voller sprudelte ihm aus ihnen der köstlichste, reichste Wunderquell entgegen und erzeugte in ihm jene genialen Gebilde musikalischer Lyrik, die keiner, der sie gehört, je vergessen kann. Mit Goethes „Gretchen am Spinnrade“ leitete im Jahre 1814 der Siebzehnjährige die neue Ära des Liedes ein. 72 Lieder Goethes hat er im ganzen vertont (erst in weitem Abstände folgen die daneben von ihm am meisten bevorzugten Dichter: Schiller mit 46, Wilhelm Müller mit 44 und Mayrhofer, sein langjähriger Vertrauter, mit 47 Gedichten), darunter außer den bereits genannten die Mignon-Lieder, die Gesänge des Harfners, die Suleika-Lieder, das „Heideröslein“, „Rastlose Liebe“, den „König in Thule“, den „Musensohn“, „Geheimnis“, den „Nachtgesang“, „Wanderers Nachtlid“, den „Gesang der Geister über den Wassern“ und als mächtigstes den „Prometheus“. Diese 72 Lieder bilden einen wundervollen Bau lyrischer Kunst, in dem sich Schönheit des Textes und der Musik zu einem harmonischen Ganzen im edelsten Sinne vereinigen. Und auch zu den vielen anderen Liedern Schuberts (im ganzen hat er über 600 komponiert) bis hinauf zum alle überragenden Gipfel der „Winterreise“ hat Goethe sein Teil beigetragen; denn der Liederreformer Schubert wäre ohne seinen tiefgreifenden Einfluß uns vielleicht überhaupt nicht beschert worden, mindestens aber nicht zu dieser Höhe gelangt.

Darum wollen wir dem Altmeister trotz der Kränkung, die er Schubert angetan hat, dankbar sein, daß er durch seine unvergängliche Kunst, mit der er schon dem Gewaltigsten im Gesamtreiche der Schwesterkunst Musik Stunden wahren Glücks und intensivster künstlerischer Anregung gebracht, den Großmeister des Liedes zu Höchstem begeistert hat.

REVUE DER REVUEEN

Zum 100. Geburtstag von Robert Franz (Schluß)

BERLINER LOKAL-ANZEIGER, 27. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von Wilhelm Klatte. „... Groß ist die Zahl der Sänger und Sängerinnen, die aus dem Reichtum der Franz-Lieder zu schöpfen wußten, von je nicht gewesen. Die Schar der Vielzuvielen, die sich mühsam mit dem anderthalb Dutzend in der Gesangsstunde eingelernter Lieder durchschlägt, kommt für Robert Franz kaum, jedenfalls nur für ein paar seiner allerbekanntesten Lieder in Betracht. Die wirklich Berufenen aber haben sich zu oft nur verleiten lassen, der breiten Wirkung, dem ‚großen Effekt‘ nachzujagen, und dafür bieten Franz'sche Gesänge nicht den rechten Keimboden. Sie gehören überhaupt nicht dorthin, wo der schreiende Effekt seine Stätte hat; sie verlangen den intimen Konzertsaal, und von dort sollen sie von den Pflegern künstlerischer Hausmusik übernommen werden. Nach Altem und Ältestem gräbt man mühselig, um der Hausmusik Stoff zuzuführen, und nach den naheliegenden Schätzen greifen gar wenige. Von Schubert wissen sie und von Schumann und Mendelssohn; aber die allein, die sich auch in die edle Fülle Robert Franz'scher Lyrik vertieft haben, wissen erst ganz zu ermessen, welches Kleinod wir besitzen in dem, worum die Völker der Welt uns beneiden, im deutschen Lied.“

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG, 27. Juni 1915. — „Robert Franz' 100. Geburtstag.“ „In Robert Franz,“ sagt der ungenannte Verfasser, „verehrt die deutsche Musikwelt einen der bedeutendsten Liederkomponisten der romantischen Schule, einen Komponisten, der sich neben den ersten Meistern seines Faches, den Schubert und Schumann, mit Ehren behauptet hat. Wie jenen, war auch ihm, wenn auch nicht in gleich hohem Maße, eine reiche melodische Erfindung und ein poesievolles Empfinden zu eigen, und wie jene hat auch er manch köstlicher Schöpfung aus dem Schatze unserer älteren Lyrik musikalischen Odem eingehaucht. Freilich sind seine Lieder nicht eben so tief ins Volk gedrungen, weil seinem Schaffen die volle Ursprünglichkeit und auch der volkstümliche Zug fehlte, der sich speziell in zahlreichen Schubert'schen Liedern ausprägt, seine hohe Bedeutung als ein würdiger Priester deutscher Liederkunst wird jedoch nicht herabgedrückt. Lieder wie ‚Es hat die Rose sich beklagt‘ oder ‚Er ist gekommen in Sturm und Regen‘ werden stets den edelsten Blüten im Zaubergarten unserer musikalischen Lyrik beigezählt werden dürfen . . .“

BERLINER BÖRSEN-COURIER, 27. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von Alfred Keller. Franz war dem Text gegenüber „musikalisch nicht so despotisch wie Schubert oder so sinnlich wie Schumann. Seine hingebende Natur hatte keine inneren Widerstände zu überwinden, obgleich sie von zartester Keuschheit und beinahe scheuer Angst war. Liszt hat wohl das Richtige getroffen, wenn er Franz ‚eine dem weiblichen Gefühl eigene Reizbarkeit‘ und ein ‚echt weibliches Entgegennehmen des dichterischen Stoffes‘ zuschreibt. Leider ist Franz heute aus den Konzertsälen fast ganz verschwunden. Nur ein paar Lieblinge kehren immer wieder. Man muß diese Mißachtung bedauern, da dadurch unserem musikalischen Leben vom besten und feinsten Gut entzogen wird. Sie kann nur auf mangelnder Kenntnis der Franz'schen Werke beruhen. Wie manche Perle ruht leider noch ungehoben in ihnen. Aber die meisten unserer Sänger und Sängerinnen ziehen vor, nur nach dem nächstliegenden Material zu greifen und sich immer und immer wieder an den gleichen bekannten Liedern zu messen und uns damit zu langweilen,

statt wirkliche Umschau zu halten in dem reichen deutschen Liederschatz und Neues hervorzuziehen und zu beleben. Doch sind an dieser Schuld unsere Musikhochschulen mitbeteiligt. Wo wird an ihnen z. B. eine Geschichte des deutschen Liedes gelehrt? Allerdings stellen die Franzschen Lieder hohe Ansprüche an die künstlerische Wiedergabe . . .“

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 28. Juni 1915. — „Ein deutscher Liedermeister.“

Von Adolf Göttmann. „. . . Im Kleinen groß sein, das war das Ziel seines ton-dichterischen Wollens, der Endzweck seiner echten deutschen Heimatkunst. Hier lebte er sich aus. Da schuf er eine kristallklare Lyrik von jener musikalischen Objektivität, deren Kunstwert immer hochgeschätzt, im Konzertsaal aber fremd und fremder werden wird . . .“ „Durch die Scheu vor dem Leidenschaftlichen, vor der Großzügigkeit des Ausdrucks überhaupt, hat die Neuzeit, der musikalische Fortschritt und nicht zuletzt das Wachsen der Größenverhältnisse unserer Konzertsäle das Schaffen von Robert Franz nicht nur überholt, ja sogar seine Kleinkunst vor der Öffentlichkeit zu einer Diminutivkunst zurückgedrängt . . .“ „Ihm, dem Insichgekehrten, war die Öffentlichkeit, der die Stimmung brutalisierende, grell beleuchtete Konzertsaal ein Greuel. Sein Schaffen, seine feinfädige Tonsprache war denn auch nie auf eine dimensionale Wirkung eingestellt, mochte nie nach dem lauten Erfolg der großen Masse geizen. Was sein Talent uns gab, war Hausmusik im edelsten Sinne des Wortes; Hausmusik für den kleinen Kreis Kunstverständiger, deren Qualitäten immerhin groß genug, dem Kunstwerk zu geben, was des Kunstwerkes ist. So gehört, entschleiern die Stimmungsbilder des Hallorensöhnes, die im Konzertsaal, wo man ihnen laute Wirkungen abringen wollte, immer fehl waren, Reize von reiner Schöne. Da tritt die ganze Tiefe des Gemütes, die volle deutsche Ehrlichkeit ihres Schöpfers zutage . . .“

BERLINER TAGEBLATT, 28. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von James Simon.

„. . . Den Beruf des Lyrikers in sich fühlend, hat Franz fast ausschließlich die Kunstgattung des Liedes bebaut, innerhalb dieser Zone aber eine große Fruchtbarkeit entfaltet . . . Gerade in unseren Tagen, wo sich der Deutsche wieder auf sein innerstes Wesen besinnt, sollte man öfters zu dieser urdeutschen, sinnigen Hausmusik zurückgreifen. Auch unsere Konzertsänger, denen nicht an blendenden, sondern eindringlich-intimen Wirkungen gelegen ist, sollten über Brahms, Hugo Wolf und Strauß diesen Fixstern der deutschen Lyrik, wie ihn Liszt genannt hat, nicht ganz vergessen.“

VOLKSZEITUNG (Berlin), 26. Juni 1915. — „Ein Meister des deutschen Liedes.“

„. . . Die Eigenart des Franzschen Liedes liegt vor allem in seinem tiefen Verständnis für das Dichterwort und in seiner unerschütterlichen Achtung davor. Er ist kein Dramatiker, er ist ganz Lyriker. Er erfaßt das Gedicht von seinem Kerne aus und baut auf diesem Grunde die Vertonung auf. An der Strophenform hat er immer festgehalten. Seine Melodien sind schlicht, klar, fein, einprägsam; die Töne, die er auf seiner Harfe hat, mannigfaltig; sie gleiten vom tiefsten Leide hinüber bis zum neckischen Übermute. Ein Hauch zartester Empfindung, dem Dufte einer Blüte vergleichbar, ist zuletzt das, was an seinen Liedern das eigentlich Franzsche ausmacht.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 27. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von Max

Marschalk. „. . . Ich weiß nicht, in welchem Umfange die Franzschen Lieder ein Bestandteil unserer Hausmusik geworden sind. Nach den Beobachtungen, die ich gemacht habe, will es mir so scheinen, als ob ihre Geltung auch in den Kreisen singekundiger Dilettanten zurückgegangen sei. Unsere Sänger von Beruf haben Franz seit Jahren in einer Weise vernachlässigt, die zu verstehen und zu erklären dem

Kenner der Franzschen Muse nicht leicht wird. Wie selten geschieht es, daß wir auf unseren Konzertprogrammen Franzsche Lieder verzeichnet finden . . . Und es sind zumeist immer wieder dieselben Lieder, dieselben oft gesungenen und alterproben, die man zu hören bekommt . . .“ „ . . . Es ist der Versuch gemacht worden, zu beweisen, daß das Franzsche Lebenswerk sozusagen ein Gipfelpunkt der musikalischen Entwicklung sei. Aber der Beweis hat keine Überzeugungskraft, und soviel auch über den Reichtum der Phantasie des Meisters gesagt worden ist, über die Fülle der Gedanken, die ihm zufließen, über die an Bach und Händel geschulte meisterhafte Form, über die Tiefe und Reinheit des Gefühls, das aus seinen Liedern spricht, über die Stärke des Geistes, der in ihnen leuchtet, so fragt man sich doch letzten Endes, indem man alles willig zugesteht, was jemals von begeisterten Anhängern über ihn verkündet worden ist, ob sich in seinen Liedern wirklich die Hand eines Genies offenbart. Wenn wir an den göttlichen, unerschöpflichen, unvergleichlichen Schubert denken, dessen Eingebungen in seinen großen und in seinen kleinen Liedern uns immer wieder überraschen und erschüttern, wenn wir ihn ein Genie nennen, wenn wir in den schönsten Liedern Schumanns die Luft verspüren, die aus unermeßlichen Höhen zu uns herabweht, wenn wir sogar in einzelnen Liedern Mendelssohns das Transzendente feststellen, wenn wir auch Schumann und Mendelssohn also Genies nennen, so haben wir, wenn wir an Franz denken, eine leise Scheu, das Wort auszusprechen.“ „ . . . Vielleicht liegt in dem Bekenntnis des Meisters, der uns so viele ‚kostbare Liederperlen‘ geschenkt hat, in dem Bekenntnis, daß er niemals an die Publikation der gewonnenen Resultate gedacht, daß er sie vielmehr ruhig ins Pult gelegt habe, um von Zeit zu Zeit Heerschau zu halten, ein weiterer Schlüssel dafür, daß sie eine in die Breite gehende Wirkung verfehlen. Nehmen wir uns vor, unser Urteil noch nicht abzuschließen; und seien unsere Sänger ermahnt, der Welt öfter als bisher zu Urteilsrevisionen Gelegenheit zu geben!“

DRESDNER ANZEIGER, 28. Juni 1815. — „Ein deutscher Liederkomponist.“ „ . . . Die Schuld des Vergessenbleibens liegt durchaus nicht bei Franz. Seine Lieder gehören zu den besten deutschen Schöpfungen und haben namentlich im Kreise seiner engeren Fachgenossen stets das größte Lob gefunden. Aber er ist vielleicht etwas unmodern; er ist zu wenig dramatisch, etwas auf das Mystisch-Geheimnisvolle gerichtet; er ist vielen wohl zu zart, zu keusch. Er reißt nicht hin, er bestreicht nicht mit äußerem Aufwand. Bei ihm ist alles verinnerlicht, beseelt. Ihm kam es darauf an, den Stimmungs- und Gefühlsgehalt eines Gedichtes so tief wie nur möglich auszuschöpfen. Er wollte Worte und Musik zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Gewiß ist er von Schubert und auch von Schumann ausgegangen, aber er ist bald eigene Wege geschritten und hat das Werk Schuberts selbständig weitergeführt. Schubert legte noch, einem gewissen Schematismus folgend, den größten Wert auf die Führung der Singstimme, auf die Melodie, bei Schumann dagegen überwog häufig die Klavierbegleitung. Franz dagegen suchte in feiner Weise zwischen diesen beiden Arten zu vermitteln und dem deutschen Lied einen durchaus individuellen Charakter zu verleihen. Er ist somit der Abschluß der klassisch-romantischen Periode und der Vorläufer der jüngsten künstlerischen Richtung, die in Hugo Wolf und Brahms ihren Höhepunkt erreicht hat . . .“

DRESDNER NACHRICHTEN, 27. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von Eugen Schmitz. „ . . . Nicht das Gedächtnis titanenhafter Größe oder genialischen Ringens um die höchsten Ideale der Tonkunst knüpft sich an den Namen von Robert Franz; aber wenn man den Blick über den duftenden Garten deutscher

Lyrik schweifen läßt, der im vergangenen Jahrhundert seine Blüten erschloß, so ragen die zarten Sprößlinge der Franzschen Muse trotz glanzvoller Umgebung doch unter den reizvollsten ihrer Art besonders hervor. So darf dem bescheidenen Meister an seinem Ehrentage dankbare Erinnerung nicht versagt bleiben.“ „... Sein Stil stellt sich als eine eigenartige Mischung romantischer Harmonik und altklassischer Kontrapunktik dar: die Vokalmelodie erhält meist eine polyphon ebenso kunstvolle wie modulatorisch kühne instrumentale Unterlage. Dadurch gestalten sich des Meisters Lieder reich an interessanten Einzelheiten: ihr Grundcharakter ist aber trotzdem ein durchaus volkstümlicher, wofür äußerlich schon die Vorliebe für die schlichte Strophenform kennzeichnend erscheint. Und gerade diese vornehme, in ihrer Art einfache und doch auch wieder poetisch wie musikalisch so reiche Volkstümlichkeit weist Franz' Kunst ihre besondere Stellung im Rahmen des modernen Musiklebens zu. Wenn die Lieder von Franz im Konzertsaal relativ selten erscheinen, so ist daran nicht nur die oft beklagte Bequemlichkeit der ausübenden Künstler schuld. Vielmehr eignet sich das intime, volkstümliche Wesen der Franzschen Lyrik tatsächlich nicht recht für das grelle Licht der Öffentlichkeit. Dafür sind diese Lieder Hausmusik im edelsten Sinne des Wortes. Als solche kommt ihnen um so größere Bedeutung zu, da die Pflege moderner Hausmusik bedauerlich daniederliegt. Vielleicht wird aber gerade unsere Zeit, der sich der Sinn für alle Regungen deutscher Geisteskultur unter dem Zwange heiliger Not so mächtig schärfte, den Wert der Franzschen Muse für das deutsche Haus neu schätzen lernen.“

DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN, 27. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von August Püringer. Aus den Franzschen Liedern, urteilt Verfasser, haucht das deutsche Volkslied seinen reinen Atem, „aber in einer Idealisierung, die danach trachtete, daß das Textwort ‚im Tone zu voller Blüte aufbreche‘. Der schöne Ausspruch ist von Robert Franz selbst und zeigt ihn wirklich auf dem Wege, auf dem auch Wagner ... ging und den später der Erfüller des Franzschen Strebens in der Liedvertonung, Hugo Wolf, bis ans Ziel durchbrach: den Geist des Dichters mit der Seele seines Gedichtes lebendig zu machen; die Melodie der Singstimme durfte schließlich nichts anderes mehr sein als ein gehobener Vortrag des Gedichtes, aber alle Fülle seiner Empfindung, der ganze Duft seiner hinter den Worten verborgenen Stimmungen mußte aus ihr und der Musik des begleitenden Instrumentes berauschend hervorbrechen. Das Schaffen dieser Meister des Liedes ist also nichts anderes als ein Wiedergebärungsakt aus dem Geist der Tonkunst, aus dem ja auch der Dichter in Wahrheit schafft, von dessen Erscheinung das glücklichste dichterische Wort aber nur farbige Schatten festhalten kann. Man sehe sich in dem reichen Liederschatz, den Robert Franz hinterlassen, nur gehörig um, und man wird mit Erstaunen gewahren, in wie vielen Liedern ihm schon gelungen ist, mit den einfachsten Ausdrucksmitteln wahrer Meisterschaft dieses Ziel zu erreichen oder ihm doch sehr nahe zu kommen.“ „Seit 1902 ist ihm in Halle ein schönes Denkmal errichtet, zu dem die Spenden aus allen Teilen Deutschlands zuflossen. Fast zur selben Zeit aber ließ Deutschland sein Liederwerk, sein Lebenswerk, der Vergessenheit immer mehr und mehr anheimfallen. Es wäre Zeit, daß unsere Liedersänger von Beruf diesem Zustand ein Ende setzten, doppelt dringlich in einer Zeit wie dieser, die von uns gebieterisch die Pflege deutschen Geisteslebens verlangt.“

DRESDNER VOLKSZEITUNG, 26. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von E. B. „... Leider sind unsere Kehlkopfhelden und -heldinnen den Franzschen Liedern wegen ihrer eingebildeten ‚Undankbarkeit und Einfachheit‘ nicht recht gewogen,

und man suchte in den Konzertprogrammen der letzten Jahre nach jenen herrlichen Perlen deutscher Musik sehr oft umsonst. Dabei hat . . . Lilli Lehmann ganze Konzerte nur mit Franzens Liedern ausgefüllt; Gura, Alice Barbi, Senfft v. Pilsach u. a. haben die Werke oft mit tiefstem Eindruck gebracht. Die edel-verklärte Schwärmerei in der Widmung ‚O, danke nicht für diese Lieder‘, das düster-leidenschaftliche, an Beethovens Appassionata gemahnende ‚An die Wolke‘, das frische ‚Wanderlied‘, das schmerzlich erregte Herbstlied ‚Die Heide ist braun‘, das seltsam unruhige und volkstümliche Lied im ¾-Takt ‚Wird er wohl noch meiner gedenken?‘ oder das süß-beglückte ‚Er ist gekommen‘ — das sind rasch . . . von mir herausgegriffene Blüten aus dem wunderschön reichen, duftenden Strauß der Franzens Lieder, deren jedes einzelne einen besonderen, dem Gedicht entsprechenden Stimmungsgehalt in edelster, schlichter Form, genial in der Melodie und ausdrucksstark in dem Klaviersatz, offenbart.“

HALLESCHER ZEITUNG, 27. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von W. Kaiser. „... Die Ursprünge seines musikalischen Stils leiten zu Bach hin und dem protestantischen Kirchenlied, das in den entscheidenden Abschnitten seines Lebens nachhaltig auf ihn einwirkte, ebenso wie zu Schubert und Schumann. Bloßer Nachahmer ist er darum nie gewesen. Alle Einflüsse stärkten vielmehr die ursprüngliche Kraft seiner eigenen Persönlichkeit. Niemals vor ihm waren einerseits Melodie, Harmonie, Rhythmus und andererseits Singstimme und Begleitung zu so enger Einheit verwachsen. Alle seine Lieder entstanden aus innerem Drang, indem er sich in den Sinn der Worte versenkte und den Blick auf das gesamte dichterische Werk richtete. Wertloses Reimgeklänge vermochte seine Seele nicht in Schwingungen zu versetzen. Nur echte und wahre Gefühle befeuerten seinen musikalischen Schaffenstrieb. Stets war er bedacht, seinen Schöpfungen nicht bloß ästhetische, sondern auch ethische Werte zu verleihen. Freilich für den rauschenden Betrieb des Konzertsalles waren die köstlichen Lieder nicht zugeschnitten, denn der Schönheit Stimme redet nur leise. . . .“

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 28. Juni 1915. — „Robert Franz.“ Von Sch. „... Die Schöpfungen Franz' entstanden aus innerem künstlerischen Drange. Fremd ist daher seinen Gesängen alles, was auf einen äußerlichen Effekt hinzielen würde; sie sind keine ‚dankbaren‘ Lieder im vulgären oder vielmehr trivialen Sinne, wo man unter Dank nur den donnernden Applaus versteht, unbekümmert darum, ob eine nachhaltige Wirkung beim Hörer erzielt wurde, und dieser negativen Wirkung ihres Wesens ist es zum Teil zuzuschreiben, daß sie im Konzertsaal ziemlich selten erscheinen. Dafür entfaltet sich der nach innen gekehrte Grundzug in einer Fülle der höchsten positiven künstlerischen Vorzüge. Franz kann als Muster für die Lösung der Frage gelten, welche Gedichte strophisch und welche durchzukomponieren sind. Bewunderungswürdig ist, wie er stets mit feinstem Gefühl die Grundstimmung einer Dichtung erkennt, auch da, wo das Gedicht einen Wechsel von Bildern und Gedanken enthält. Durch die beiden letztern läßt er sich überhaupt nie zu Detail-Illustrationen, die den Gesamteindruck zerpfücken würden, verleiten; dennoch wird er bei den strophischen Kompositionen jedem Worte, das ein musikalisch geltend zu machendes Empfindungselement enthält, auf das schönste gerecht, indem er diese Empfindung in einem feinen, scharfen Lichte, das er vermittelt einer scheinbar geringfügigen Wendung aufsetzt, wie einen kleinen hell blitzenden Diamanten hervorleuchten läßt. . . .“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

289. **Otto Schnyder:** Grundzüge einer Philosophie der Musik. Verlag: Huber & Co., Frauenfeld 1915. (Mk. 2.80.)

In den philosophischen Arbeiten der letzten Jahrzehnte läßt sich immer mehr ein Streben nach einer Darstellungsweise erkennen, für welche Schnyder selbst als Kennzeichen angibt: „möglichste Deutlichkeit der Begriffe“, „möglichste Strenge der Systematik“, „möglichste Einfachheit, Klarheit und Nüchternheit der Sprache“. Am längsten hat die philosophische Behandlung künstlerischer Probleme auf diesen Fortschritt der Methode warten lassen, und so weckte es in mir die besten Erwartungen, als ich gleich zu Anfang von Schnyders Buch eine klare Disposition und eine ersichtliche Vertrautheit mit der bewußten Anwendung präziser Denkmethoden bemerken konnte.

Die weitere Lektüre des Buches hat meine Erwartungen enttäuscht. Alle Denkmethoden haben einen Zweck nur insofern, als sie zur Gewinnung neuer Gedanken oder zur klareren Übersicht über ein bereits gewonnenes Gedanken- oder Tatsachenmaterial führen; Schnyder aber gibt Form ohne Inhalt, insofern, als ich in dem ganzen Buche nicht einen Gedanken oder ein Ergebnis gefunden habe, das nicht schon Gemeingut der Kreise wäre, die sich überhaupt mit den einschlägigen Fragen befassen. Ein gewaltiger Apparat an philosophischen Distinktionen und Termini technici wird aufgeboten, die Musik wird immanent, transzendental und transzendent betrachtet, und — es ist „mit Worten ein System bereitet“. Die trivialsten Sätze werden vom Verfasser als sein geistiges Eigentum pomphaft vorgebracht, z. B. (S. 63): „Ich stelle die Behauptung auf, außer dem Ton sei das Gemüt Stoff der Musik“, und als Ergebnisse langatmiger Untersuchungen werden Sätze vorgetragen, wie (S. 67): „Während das Talent nur gewohnte und bekannte Wollungen hervorzutreiben vermag und sich auf ein bestimmtes Gebiet des Gemütes beschränkt, ist es dem Genie eigen, auch hier neue Bahnen zu zeigen, neue ursprüngliche Wollungen entstehen zu lassen und alles zum Ausdruck zu bringen, was immer Gemüt genannt werden kann.“ Man wird übrigens der Behauptung, daß das Genie ausnahmslos die ihm hier zugeschriebene Universalität besitzt, nicht ohne Einschränkung beistimmen können.

Ein Beispiel dafür, wie ergebnislos Schnyders umständliche Denkopoperationen verlaufen, ist seine Erörterung der „Schönheit als Ausdruck der Formbildung“ (S. 92 ff.). Hier sagt er: „Wende ich das höchste Formgebilde, die Idee, auf einen beliebigen, in der Weise der Anschauung vorgestellten Stoff an, so ergibt sich ein höchst eigenartiges, wunderbares Phänomen: Der in der Anschauung ungegliederte Stoff verwandelt sich in ein höchst geordnetes Gebilde, das alle formalen Beziehungen, nicht nur die Kategorien, sondern auch die Kategorialien widerstrahlt. Dieses Phänomen, das jedermann kennt, das aber bisher noch niemand genügend erklärt hat, ist die Schönheit.“ Mit dem Schlusse dieses Zitats

als erster das Phänomen der Schönheit genügend erklärt habe. In der Tat, wenn wir erst recht wissen, was wir uns unter der „Idee“ denken sollen, so haben wir hier eine präzise und vielleicht diskutabile Definition. Wie aber definiert Schnyder selbst die Idee? Er sagt (S. 112): „Da die Sprache für den besonderen Charakter der Idee keinen Ausdruck besitzt, muß ich mich begnügen, ihr Wesen annähernd dadurch zu bestimmen, daß ich es als Harmonie, edle Einfalt und stille Größe bezeichne.“ Um wieviel sind wir dabei weitergekommen?

Am wenigsten stichhaltig ist überhaupt Schnyders Ästhetik. Als Grundlage musikalischen Schaffens, Nachschaffens und Hörens stellt er ein aprioristisches Bedürfnis nach Ordnung und Regel auf. Diese Behauptung bedarf denn doch des Beweises, abgesehen davon, daß die Begriffe von Ordnung und Regel im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Veränderungen erfahren haben, und nun einmal festgestellt werden müßte, wo die Grenze zwischen Regel und Regellosigkeit liegt; da aber eine solche Feststellung nicht möglich ist, so ist auch der ganze Gedanke als ästhetisches Kriterium unbrauchbar.

Ferner kommt Schnyder in dem Abschnitt „Das Materialprinzip: Lebensbejahung“ zu dem Resultat: „Das Dasein der Musik ist wünschenswert“, da eine nicht vorhandene Musik gar keine, eine vorhandene aber doch gewisse Werte habe. Ein ausgedehnter Abschnitt dient der Beantwortung der Frage: „Wie verhält sich die Musik als Seiendes zur Musik als Seinsollendem?“ Als Ergebnis beherrscht den Kunstfreund das Bewußtsein, „daß die Musik neben dem weniger Wertvollen des Guten und Bedeutenden genug in sich birgt“.

Es ist müßig, ein derartiges Schießen nach Sperlingen mit Kanonen im einzelnen durchzusprechen oder auf gelegentliche formale Schwächen der Terminologie und nicht einwandfreie Äußerungen über musikalische Angelegenheiten einzugehen. Immerhin sei als charakteristisch für die musikalische Schulung des Verfassers Folgendes zitiert (S. 56): „Mehrere Melodien können sich im Miteinander verbinden. Dies geschieht so, daß Note gegen Note, punctum contra punctum, gesetzt wird.“ Bei den hohen Ansprüchen, die Schnyder (S. 17f.) an die musikalischen Fachkenntnisse desjenigen stellt, der eine Philosophie der Musik schreiben will, hätte er sich nicht selbst ein solches testimonium paupertatis ausstellen dürfen. Umständliche Abschnitte über den „Ton als physikalische Tatsache“ und den „Ton als physiologische Tatsache“ behandeln die akustischen Grundtatsachen und den Bau des Ohres ungefähr so, wie man es in den Lehrbüchern der höheren Mittelschulklassen finden kann.

Als Ganzes ist Schnyders Buch eine Illustration dafür, daß es für eine philosophische Arbeit nicht genügt, eine formale philosophische Schulung zu besitzen; man muß auch Gedanken haben.

Rudolf Cahn-Speyer

290. **Hans Bélart:** Gesangsdramatische Wagnerkunst nach Richard Wagners Tradition. Verlag: C. Reißner, Dresden. Der Verfasser ging von dem Gedanken aus, „rungen Wagners,

sei es schriftlich, sei es mündlich, über Vortrag und Wesensart seiner Werke vorhanden war, zu sammeln und so Kunstfreunden wie Fachleuten ein nicht unwillkommenes Nachschlagewerk zu bieten, aus dem sie Rat und Aufschlüsse erhalten können. Er teilt sein Werk in drei Teile, von denen der mittelste, der wichtigste und größte, den eigentlichen Kern der Sache behandelt, nämlich die praktische Ausführung seines Plans, das Durchgehen der einzelnen Werke und Rollen. Ihn umrahmen vorher ein erläuternder und am Schlusse ein besonders interessanter betrachtender Teil. Die Natur der Sache brachte es mit sich, daß in den beiden ersten Teilen, dem erläuternden, wie dem praktischen Teil, eigene Worte des Verfassers kaum zu finden sind. Es sind beides Sammlungen von Aussprüchen, Urteilen, Ratschlägen usw. anderer, zumeist von Wagner selbst, die verständigerweise im unveränderten Wortlaut wiedergegeben sind und somit nur ein Zeugnis von dem mehr oder minder großen Geschick des Verfassers im Zusammenstellen ablegen, dann aber auch von einem unermüdlischen, hoch anerkennenswerten Fleiß und seiner großen Belesenheit.

Nicht alles, was der Verfasser im ersten, dem erläuternden, Teil gebracht hat, wäre unbedingt nötig gewesen; manches, wie die breit ausgeführten Abhandlungen über die philosophischen Tendenzen der späteren Werke — ob Schopenhauer, ob Feuerbach-Hegel — wäre in einem doch hauptsächlich praktischen Zwecken dienenden Buch leicht zu entbehren gewesen. Auch ist manches sonderbar durcheinandergewürfelt. So kommt Bélart unmittelbar hinter Schopenhauerschen Sentenzen über „die ewige Keuschheit um Gottes willen“ plötzlich auf die Schutzfrist des „Parsifal“ zu sprechen, entrollt später eine Streitfrage über die „Parsifal“-Moral und bringt unmittelbar hinterher eine an und für sich gewiß sehr willkommene Zusammenstellung der Daten der Tonwerke vom „Holländer“ bis „Parsifal“; es folgen dann Bayreuther Daten, ferner zwei unter verschiedenartigen Gesichtspunkten gewonnene Aufstellungen über „Erlösungstendenzen in Wagners Tondichtungen“ und dann als Schluß des ersten Teils ein Abschnitt über die traditionelle Haarfarbe von Wagners Frauengestalten — zwischendurch werden summarisch auch die Männerrollen abgetan. — Alles dies ist natürlich nur äußerlich. Im Grunde genommen ist der erste Teil interessant, verlangt die ganze Aufmerksamkeit des Lesenden und regt Erwartungen an.

Im zweiten Teil wendet sich der Verfasser nun den einzelnen Werken zu und geht ihre Hauptrollen einzeln durch. In seiner Vorrede — eine Vorrede ist immer das Wichtigste an einem Buch, denn sie gibt die nötigen Aufschlüsse über die Absichten des Verfassers — sagt Bélart ausdrücklich, unter Tradition bezüglich der Wagnerschen Werke wolle er nicht nur das verstehen, was der Meister selbst schriftlich in Aufsätzen oder Briefen an einzelne Kunstfreunde an Fingerzeigen und Aufschlüssen niedergelegt hat, sondern auch alles, was er mündlich, sei es beim Studium mit einzelnen Künstlern, Sängern, Sängern, Kapellmeistern, oder Kunstgenossen

das, was nach seinem Tod in Bayreuth von seinen Erben, also zunächst von Frau Cosima Wagner, beim Einstudieren (namentlich der früheren Werke, wie Tannhäuser, Lohengrin usw.) als in mündlicher Überlieferung vom Meister stammend festgestellt worden ist. Hätte er sich mit dem begnügt, was direkt schriftlich — oder vielleicht auch noch auf mündlicher Überlieferung vom Meister selbst stammt, so wäre sein Buch als eine außerordentlich willkommene, ungemein fleißige Arbeit zu schätzen gewesen. So aber ist es doch nur eine gutgemeinte, aber lückenhafte und recht unvollständige Zusammenstellung, bei der es in erster Linie befremdet, daß der Verfasser kleinere, aber darum doch keineswegs unwichtige Rollen nur stiefmütterlich behandelt oder ganz außer acht läßt. Wir alle, die wir Wagners Werke lieben, wissen, daß es bei Wagner keine unwichtigen Rollen gibt: alles ist wichtig, die kleinste wie die größte Rolle; denn alles dient einem Zweck, dem Gesamtkunstwerk. Oft aber sind gerade die kleinen Rollen verhältnismäßig viel schwieriger als die großen, schon deswegen, weil der Träger derselben der Zeit nach um so viel weniger Gelegenheit hat, sie breit und charakteristisch durchdacht auszuführen. Ein kurzer Auftritt und dabei eine ungeeignete Gebärde, eine unrichtige Vortragsnuance — und die ganze Figur ist verzeichnet, und das schlimmste ist, es ist keine Gelegenheit vorhanden, den Fehler später wieder gutzumachen. Gerade deswegen bedürfen kleinere Rollen — wir wollen dabei noch von Partien wie dem Steuermann im „Tristan“ oder Melot (obgleich dieser gerade sehr wichtig und enorm schwierig ist) absehen — wenn auch nicht höherer Aufmerksamkeit wie die großen, aber doch mindestens derselben. Nun mag es ja für Studierende, Künstler, wie Kunstfreunde recht interessant und willkommen sein, über Partien wie Holländer, Brünnhilde, Wotan, Isolde, Tristan alles das beieinander und einheitlich zusammengestellt zu finden, was — wenn auch ihnen gewiß zum Teil schon bekannt — doch durch die zwölf Bände von Wagners Schriften und seinen gewaltig umfangreichen Briefwechsel zerstreut ist; wollte aber der Verfasser, der ja auch gelegentliche Äußerungen von einzelnen Paladinen Wagners, wie Julius Hey, Porges usw., anführt (die „Ring“-Abhandlungen fußen ja wesentlich auf den Aufzeichnungen des unermüdlischen, selbstlosen und übergewissenhaften Blumenvaters, des treuen und immer hilfsbereiten Heinrich Porges), — zu diesem schon ungeheuren Material noch alles das hinzuziehen, was, sagen wir nur in den ersten Jahren, solange Frau Cosima noch die Zügel des Regiments führte, in dieser Beziehung in Bayreuth gearbeitet und geleistet worden ist — zehn solcher Bände, wie Bélart jetzt einen geschrieben hat, hätten noch nicht gereicht, um all die Fülle persönlicher Erfahrung und ihrem Gatten abgelauschter Hinweise, geistvoller und den Kern der Sache manchmal in geradezu überraschender Weise herauschälender und hebender Fingerzeige und Auffassungsvorschriften aufzuzeichnen, die Frau Wagner nicht nur auf der Szene bei der mimischen Darstellung, sondern beim Einstudium mit jedem der Künstler etwas

erwartete, auch mit Vertretern kleiner und kleinster Rollen ausgesprochen hat. Wir alle, die wir jemals das Glück hatten, mit dieser einzigen Frau zusammen studieren zu dürfen, denken mit innigem Dank zurück an diese selbstlose Hingabe, diesen unermüdlichen Pflichteifer, diese geistvolle Art, auch die kleinste Kleinigkeit nicht zu übersehen, und diesem überlegenen Walten beugten sich alle, selbst Männer wie Levi, Mottl usw. Wie oft habe ich es persönlich gesehen, wenn Frau Wagner, neben dem am Flügel begleitenden Mottl sitzend, diesen plötzlich unterbrach, ihm einige Worte zuflüsterte, worauf der damals 1891 schon weltberühmte Meister mit einem stummen Dankesblick antwortete. So ist, um nur einiges zu erwähnen, in dem Bélartschen Buche der Daland Seite 67 mit einer Viertelseite (und noch dazu mit Regiebemerkungen, die alle im Klavierauszug stehen), der Erik mit drei Zeilen abgespeist. Steuermann und Mary fehlen ganz. Die einzelnen Sänger im „Tannhäuser“, selbst Walter und der so wichtige Biterolf, fehlen ebenso wie der Hirte. Wenn Herr Bélart doch wüßte, welche Unterlassungssünde er damit begangen hat, wie Frau Wagner damals bei der Ureinstudierung des „Tannhäuser“ in Bayreuth im Sommer 1891 jedem einzelnen von uns charakteristische Fingerzeige in gesanglicher, wie rein musikalischer Hinsicht gegeben hat. Im „Lohengrin“ sind nur Elsa und Ortrud eingehend behandelt, über Lohengrin und Telramund ist je eine Viertelseite geschrieben. Der Heerrufer fehlt ganz. Daß die „Meistersinger“ gänzlich ausgeschaltet sind, ist bedauerlich, ebenso daß so wichtige und enorm schwierige Rollen wie Hunding, Gunther, Donner, Amfortas, ja selbst Klingsor nur mit ein paar dürftigen Worten abgespeist sind. — Freilich soll nicht verkannt werden, daß der Verfasser sich hier vor eine Aufgabe gestellt hat, die für einen allein — zumal wenn es ihm nicht vergönnt war, einer großen Zahl solcher Bayreuther Einzelproben beizuwohnen — kaum zu lösen war; er hätte es denn unternehmen müssen, bei einer Anzahl solcher Künstler, die zeitweise (und gerade in der großen nachwagnerischen Zeit) dort mitgewirkt haben, Umfrage zu halten. Gewiß hätte er von niemand Abweisung erhalten, — wohl aber wäre damit der Stoff für ihn in einer Weise angeschwollen, die ihm möglicherweise über den Kopf gewachsen wäre. Aber er hätte dann etwas geliefert, was nahezu auf Vollständigkeit Anspruch hätte erheben dürfen, während er jetzt sehr fleißige und sehr gut gemeinte, aber doch nur sehr unvollständige Aufzeichnungen zu liefern imstande war.

Interessant und durchweg lesenswert ist der letzte, der betrachtende Teil, in welchem Bélart nun endlich als Schriftsteller mit eigenen Worten und Gedanken vor uns tritt. Er zeigt sich hier in günstiger Weise als scharf denkender, auch höchsten philosophischen Problemen gewachsener Schriftsteller; manches, wie die Vererbungstheorie, eine Lehre, die ja überhaupt, auch ganz im allgemeinen, noch immer auf sehr schwachen Füßen steht, hätte auch hier wegbleiben können; aber mit diesem Schlußteil hinterläßt das Buch einen günstigen Eindruck und, wenn ich demselben i

wie es der Respekt vor dem Fleiß und der Arbeitskraft des Verfassers gern getan hätte, so ist dies nur eine Folge der für den zweiten, den wichtigsten Teil vorher erwähnten fehlenden Bedingungen.

Emil Liepe

291. **Otto Keller: Tschaikowsky.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Kleine Musikerbiographien.)

Das Werk ersetzt die größeren Biographien des Meisters keineswegs, ist indeß seines Literaturanhangs wegen sehr schätzbar. Keller, der eine große Archivsammlung der Musikliteratur besitzt, hat hier ein reiches Material zusammengestellt. Die künstlerische Beurteilung Tschaikowsky's bleibt meines Erachtens etwas an der Oberfläche haften.

292. **Artur Neißer: G. Verdi.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Kleine Musikerbiographien.)

Der Verfasser, der längere Zeit in Italien lebte, gibt in diesem brauchbaren Büchlein vor allem eine gute Auswahl aus der neueren Verdiliteratur, die in manchen, den meisten deutschen Lesern oft unbekannten Einzelheiten viel Neues bringt. Wo das Büchlein dieser Eigenschaft einer guten Kompilation getreu bleibt, wirkt es recht erfreulich. Weniger kann ich mich mit den recht merkwürdigen eigenen Urteilen Neißers befremden. Wie kann man z. B., wenn man aufmerksam Verdi's Briefe gelesen hat, dem Maëstro „im tiefsten Herzen eine Art von Abscheu vor dem Theater“ andichten? Wendungen wie „die drittpopulärst gewordene Kavatine“, „das noch furchtbarere Los einer zu Boden geschlagenen Väterlichkeit“, „die ganze Ewiggültigkeit der reinen Mädchenliebe“ sollte ein geschmackvoller Autor vermeiden. Unrichtig ist der erste Urheber des Aidatextbuches bezeichnet: er hieß Mariette Bey, nicht: Manetti und war ein berühmter Ägyptologe, der Entdecker des Serapeums. Neißers Darstellung der König Lear-Angelegenheit ist ganz unzutreffend; ich darf wohl auf meine Arbeit „Verdi und Shakespeare“ („Die Musik“, XIII. Jahrgang, Heft 1 und 2) verweisen, wo ich auch die Briefe an Somma deutsch wiedergegeben habe. Eine Tabelle der Werke Verdi's beschließt das Büchlein, das durch eine sorgfältige stilistische und sachliche Überarbeitung sehr gewinnen dürfte.

Dr. Edgar Istel

MUSIKALIEN

293. **Fr. Chopin: Etüden für Pianoforte.** Instruktive Ausgabe von Ignaz Friedman. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Vier Hefte je Mk. 2.—.)

In seinem Vorwort zur Gesamtausgabe von Chopin's Werken versprach der Herausgeber „für Spezialisten, vorgeschrittene Pianisten, Kenner und Liebhaber von Chopin's Technik, Klaviersatz usw.“ eine größer angelegte Separatausgabe der Etüden. Wenn damit die vorliegenden Hefte gemeint sind, so ist es sehr erfreulich, daß sich diese Ausgabe als eine ungemein brauchbare Darstellung nicht nur für Spezialisten, sondern für alle anspruchsvolleren Schüler und ind tatsächlich:

die Etüden, — wenn Etüden nicht nur technische Übungen sein sollen. Wie seine „Tänze“ keine Tänze mehr sind, sondern rein seelische Ausdrucksergebnisse erlesenster Kultur. Da nun aber die Chopin'schen Etüden dennoch Studienwerke ersten Ranges bedeuten, so ist keine Mühe, die man auf sie verwendet, und wäre sie noch so vielfältig, als verloren zu bezeichnen. Für solche Arbeit bietet die vorliegende Ausgabe das notwendige Material. Natürlich ist, wie der Herausgeber selbst im Vorwort andeutet, seine Auffassung durchaus persönlicher Natur. Das zeigt sich namentlich im Fingersatz, bei dessen Anwendung man sehr oft an die Hand und an die ganze Spielart Friedmans denkt. Da das Individuelle, manchmal sogar Eigenwillige aber immer interessant bleibt, so nimmt man es gern hin, und wäre es auch nur, um zu vergleichen. Die Einleitungen zu den einzelnen Etüden sind sehr liebevoll durchgearbeitet. Ich weise beispielshalber auf die vorzüglichen Notizen zu den Nummern 14 und 25 hin.

294. **Bach-Busoni:** Präludium, Fuge, Allegro Es-dur für Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—)

Ignaz Friedman nimmt sich in seinem Chopin'schen Etüdenwerk, wie er ausdrücklich betont, Busoni's Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers zum Muster, die eine pädagogische Hilfe „in schlechtem Weg klassischer, schwer zu erreichender Vollendung“ darstelle. Warum darf man tatsächlich dies Wort bei den Busonischen Bach-Ausgaben anwenden? Weil sie bei allem Eigenen und Eigensten, bei ihrem Temperament und bei ihrer Gelehrsamkeit dennoch den großen, allgemeinen Zug nicht vermissen lassen. Hier ist die Anschauung vom gesamten Klavierapparat tatsächlich erweitert, das fühlt man vor diesen vorbildlichen Bearbeitungen. — Das angezeigte kleine Werkchen läßt diese Vorzüge auch im engeren Rahmen erkennen.

295. **Jaroslav Hoppe:** „Liebe“. Acht Lieder für mittlere Stimme und Klavier. Verlag: Albert Stahl, Berlin W. (Mk. 3.—).

Ein Zyklus Stimmungsslyrik. Freilich soll jedes Lied Stimmungskunst sein, aber wenn man dies betont, ist eben etwas nicht ganz in der Ordnung. Und so auch hier. Die Arbeit ist die eines tüchtigen, fein empfindenden, wahrscheinlich jungen Musikers. Das Angreifbare ist das spezifisch harmonische Fühlen, das die ganze Liedstruktur durchsetzt. Der Komponist will, allerdings auf vornehme Weise, überraschen, und so wirkt er zu sehr für den Augenblick und zu wenig für die Dauer. Man fühlt zu wenig nach, wenn man am Ende ist. Wo er melodischer ist, — was, wie aus den folgenden Liedern ersichtlich ist, nicht identisch ist mit: in einer und derselben Tonart verharren — ist er auch eindrucksvoller, so z. B. in „Entbietung“ und in „Eine Melodie“.

Arno Nadel

296. **Torsten Petre:** Drömbilder för Violin och Piano. op. 41. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Von diesen „Traumbildern“ liegen bisher nur die Nummern 4 und 7 vor. Erstere mit dem Untertitel „Le Violon du Grand-père“ ist eine mit norwegischer Harmonik durchsetzte, im

Mittelteil besonders schwungvolle, auch melodisch aparte Art Mazurka, ein dankbares Vortragsstück. No. 7 mit dem Untertitel „La Demoiselle“ schildert ein etwas kapriziöses junges Mädchen mit feinen Strichen und wirkt anregend, besonders wenn es fein abgeschattiert zum Vortrag kommt. Beide Nummern sind keineswegs schwierig.

297. **Issay Mitnitsky:** Valse con Sordino. op. 9. — Mazurka für Violine mit Klavier. op. 11. Verlag: Ebenda.

Wenn der junge talentvolle Geiger diese beiden Stückchen im Konzert vorträgt, wird er gewiß viel Beifall ernten; sieht man sich beide dankbar geschriebenen Werke aber näher an, so wird man sie nur unter geschickt gemachte Salonmusik einreihen können, bei der sich freilich der Komponist bemüht, gelegentlich einige nicht alltägliche harmonische Wendungen anzubringen. Der Mazurka möchte ich den Vorzug vor dem Walzer geben.

298. **Sverre Jordan:** Quatre Morceaux pour Violon et Piano. op. 8. Verlag: Ebenda.

Diese vier sehr fein gearbeiteten, von wirklicher Erfindungsgabe zeugenden, sehr dankbaren Vortragsstücke möchte ich auch für die Hausmusik angelegentlichst empfehlen. No. 1 „Pièce ancienne“ ist ein reizendes Rokokomenüett, No. 2 eine großzügige, die alte Form mit modernem Empfinden vereinigende Sarabande; No. 3 „Sérénade sentimentale de Pierrot“ ist recht eigenartig pikant und wirkt auch durch die Art der Klavierbegleitung, No. 4 endlich trägt der Bezeichnung „Élégie“ durchaus Rechnung; besonders ergreifend ist der Mittelsatz.

299. **Edvard Grieg:** „Ave Maris Stella“. Für Violine und Klavier von Carl Flesch. Verlag: Ebenda.

Eine wirkungsvolle Übertragung des bekannten warm empfundenen Liedes, der erste Vers auf der G-Saite, der zweite in auch für Dilettanten nicht zu schweren Doppelgriffen, ein Seitenstück zu dem „Ave Maria“ von Schubert-Wilhelmj.

300. **Albert Spalding:** Bagatelle for Violin and Pianoforte No. 1 and 2. Verlag: Ebenda.

Der bekannte amerikanische Geiger gibt mit No. 1, betitelt „Nostalgie“, eine schöne Probe seines Kompositionstalents; es steckt viel Seele und Empfindung in diesem sehr schön klingenden, ungemein dankbaren und dabei leichten Stück. Die zweite Nummer, die eine Kokette schildern soll, erfordert virtuosens Vortrag, scheint mir an innerem Wert aber erheblich hinter der ersten zurückzustehen.

Wilhelm Altmann

301. **Heinrich G. Noren:** Drei Klavierstücke in mittlerer Schwierigkeit. op. 20. (Mk. 1.20 oder 1.50.) — Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 15. — Drei Lieder. op. 46. (je Mk. 1.—) Verlag: „Eos“, Berlin.

Diese Stücke enthalten hübsche Einfälle. Sie sind in einem flüssigen, gut spielbaren Klaviersatz geschrieben und bilden für die fortgeschrittene Mittelstufe ein treffliches neuzeitliches Material im Unterricht. Den Vorzug

möchte ich dem reizenden Marsch geben, der allerdings etwas schwieriger auszuführen ist als die beiden anderen Stücke. In den Liedern op. 15 steckt noch viel Konventionelles. Der Verfasser hat sich hier noch nicht zu einem so persönlichen Ausdruck durchgerungen wie in den Gesängen op. 46. Hier ist alles bestimmter und von einer eigenartigen Farbe. Da hört man z. B. in „Das Bleibende im Wandel“ (Japanische Dichtung) sehr interessante und aparte Harmonieen. Im ganzen muß man aber sagen, daß Noren der absoluten Musik doch naiver gegenübersteht als diesen vokalen Sätzen. Er scheint dort unbewußter und freier zu schaffen, während man hier immer etwas Zwang zu hören vermeint, der ihn hindert, sein Bestes zu geben.

302. **Erich Anders:** Fünf Gesänge mit Klavier. op. 19 (je Mk. 1.—). Verlag: Ebenda.

Der Komponist bemüht sich, einfach und natürlich zu schreiben, leider hat er aber nicht die Kraft, uns von der Notwendigkeit seiner Produktion zu überzeugen. Dazu ist alles musikalisch nicht stark genug. Die Texte von Karl Leopold Mayer sind auch nicht dazu angetan, besonders starke Saiten in einem Komponisten erklingen zu lassen. Nur in einem der Gesänge schlägt er überzeugendere Töne an: in „Im Walde“. Daraus könnte man wohl entnehmen, daß bei günstiger Entwicklung und scharfer Selbstkritik Bedeutenderes von ihm zu erwarten sein könnte.

303. **Selim Palmgren:** „Die Stadt“ (Th. Storm). Für eine Singstimme mit Klavier. op. 41. (Mk. 1.—.) Verlag: Ebenda.

Das Lied ist, kurz gesagt, ein Einfall voll tiefer Empfindung und überzeugender Diktion. Der überquellende Schluß übt eine hinreißende Wirkung aus.

304. **Max Kowalski:** Zwei Klavierstücke: 1. Andante (Mk. 1.20). 2. Menuett (Mk. 1.80). Verlag: Ebenda.

Diese Stücke sind in ihrer Struktur modern gehalten und pianistisch nicht zu schwer. Sie schmecken aber etwas nach Originalitätssucht; man merkt oft sehr die Absicht, durch Überraschungen wirken zu wollen. Von melodischer Erfindung ist in dem Andante nicht viel zu spüren. Solche chromatische Motivchen können keinen Eindruck machen. Das Menuett ist besser, es enthält hübsche kapriziöse Stellen. Schade, daß der Schluß ganz abfällt.

305. **Bernhard Engelke:** Baßgesänge alter Meister. 1. Mozart: Rezitativ und Arie: *Così dunque tradisci*. (Mk. 1.—.) Verlag: Ebenda.

Die Herausgabe im Klavierauszug dieser Meisterarie ist sehr zu begrüßen. Stimmgewaltige Bassisten werden in ihr ein ideales Stück finden, ihr Können zu zeigen. Der enorme Stimmumfang, der dazu verlangt wird, ist D—f¹. Mozart hatte die Arie 1783 für den Bassisten Ludwig Fischer in Wien geschrieben. Die deutsche Übersetzung stammt von Max Kalbeck.

306. **K. Goepfert:** „Der Gärtner als Ulan“. Für Männerchor a cappella. (Partitur Mk. 0.80.) Verlag: Potsdam, Lennéstr. 13a.

Ein „Marschlied aus dem Felde“ nennt der Komponist vorliegendes Liedchen. Es enthält

eine hübsche Marschmelodie und einen Chorsatz von der denkbar einfachsten Art. So wird es gewiß seinen Zweck erfüllen. Emil Thilo

307. **Ungarische Lieder in deutschen Worten.** Nach ungarischen Originalen frei übersetzt von Wilhelm Donath, eingerichtet von Albert Heidlberg. Verlag: Nador Kalman, Budapest. (Mk. 4.—.)

Der Reichtum des ungarischen Volkes an schönen, durch eine ganz besondere Rhythmik und eigenartigen Tonfall gekennzeichneten Weisen ist allbekannt, seitdem Meister wie Brahms und Liszt die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt darauf hingewiesen haben. Darum dürfte die vorliegende Sammlung, zumal in der jetzigen Zeit der Waffenbrüderschaft, große Beachtung finden. Der Herausgeber hat aus der großen Fülle des ihm zu Gebote stehenden Materials mit so glücklicher Hand seine Auswahl getroffen, daß unter den 21 Liedern des Heftes sich keins befindet, das als musikalisch reizlos zu bezeichnen wäre. Vielmehr glänzen in der Sammlung einige wahre Perlen, die auch bei uns volkstümlich zu werden verdienen. Dies wird durch den erfreulich schlichten Klaviersatz ebenso erleichtert wie durch die Übersetzungen Donaths, welche die Schwierigkeiten des nationalen ungarischen Rhythmus für die deutsche Sprache fast restlos überwinden und auch im Ausdruck volkstümlich und geschmackvoll sind. Aus der anregenden Anleitung, die der Herausgeber zum Vortrag der ungarischen Volksweisen erteilt, wird auch der Deutsche jenes nach dem Sinn wechselnde Zeitmaß lernen können, das diesen ernsten, wehmütigen Melodien erst zum wahren Eindruck verhilft. Als die wertvollsten Lieder der gut ausgestatteten Sammlung möchte ich die folgenden bezeichnen: „Abschied“, ein wunderschönes altes Volkslied, „Des Primas Tod“, eine schwermütige, höchst charakteristische Tonschöpfung, „Erntelied“, ein berühmter, prachtvoller Csardas, „Das Lindenblatt“, „Sag, was flüstert die Akazie“, eine ebenfalls sehr bekannte und schöne Weise, sowie „Zwei Briefe“, dessen Melodie außerordentlich ausdrucksvoll und innig ist. Doch auch die anderen, hier nicht ausdrücklich hervorgehobenen Stücke der Sammlung sind wertvoll. Möchten alle sangesliebenden Kreise der bedeutsamen Veröffentlichung ihre Anteilnahme zuwenden.

308. **Albert Meise:** „Mit Singen ins goldne Morgenrot“. Verlag: „Die Lese“, Stuttgart.

Ein Kriegermann hat inmitten des Feldlebens die Weisen gefunden und gesetzt, die dieses Heft enthält. Meisterweisen im künstlerischen Sinne sind es nicht, aber doch offenbart sich in den 20 Liedern der Sammlung eine entschiedene Begabung, die sich in den Grenzen der geschlossenen Form des Strophenedes mit freudlichem Erfolg betätigt. Es steckt bisweilen, bei aller kunstlosen Schreibweise, eine leidenschaftliche Kraft in diesen Tönen, z. B. „Reiterlied“, „Der Grenadier“, „Gefallene Kameraden“. Aber auch zarte Regungen und humorvolle Wendungen fehlen nicht. Diesen Eigenschaften werden es die Meiseschen Kriegerlieder vielleicht zu danken haben, daß man sie gelegentlich auch noch singen wird, wenn die große Flut der Volkskunst, die uns der Weltkrieg bescherte, sich verlaufen hat.

F. A. Geißler

OPER

HALLE a. S.: Die letzten Wochen unter Heimrat M. Richards künstlerischer Leitung waren fast ausschließlich unseren beiden größten Musikdramatikern, Mozart und Wagner, geweiht. Der scheidende Direktor hatte nichts unterlassen, hier in bester Erinnerung zu bleiben, und so schloß er seine Tätigkeit mit einer Festaufführung von „Tristan und Isolde“, in der außer auswärtigen Gesangssolisten noch das Dessauer Hoforchester unter Franz Mikoreys Leitung mitwirkte. Der Eindruck mußte also, wie es bei der Heranziehung solcher Kräfte nicht anders zu erwarten war, ein tiefgehender sein, wenn gleich sich Mikoreys Auffassung der großen Musiktragödie noch nicht mit Nikischs Interpretation vergleichen läßt, der für mich der Tristan-Dirigent ist. Die Tempi waren zuweilen etwas zu willkürlicher Natur, doch gab es auch viele Stellen, wo es zu gewaltigen Wirkungen kam. Unter den Gästen fesselten am meisten Martha Leffler-Burckard, die eine faszinierende Isolde bot, und Lilly Hoffmann-Onégin, deren Brangäne stimmlich und darstellerisch gleich vollendet war. Den Tristan hatte in letzter Minute Herr Engelhard vom Hoftheater in Dessau übernommen und führte ihn zur Zufriedenheit durch, ohne jedoch große Höhepunkte zu erklimmen. Eine Prachtgestalt war der Kurwenal unseres Franz Schwarz, der den treuen Freund und Knappen restlos erschöpfte. Recht gut war auch der Melot bei dem Weimarer Hofopernsänger H. Bergmann, der wenige Tage vorher einen ausgezeichneten Don Juan auf die Bühne stellte, aufgehoben. Ganz in den Rahmen der wohl gelungenen Vorstellung fügte sich auch der König Marke des Herrn Gillmann (München). Das Haus spendete reichen Beifall und feierte den scheidenden Direktor aufs herzlichste.

Martin Frey

HANNOVER: Unsere Königliche Bühne hat mit allen Kräften dafür gesorgt, daß auch die zweite Hälfte der Saison — über die ich hier zu berichten habe — trotz der sich aus den Begleiterscheinungen des Krieges ergebenden Schwierigkeiten der Würde des angesehenen Instituts entsprach. Der einschneidenden Lücke im Solopersonal, die durch die Einberufung unseres Heldenbaritons Mer beim Beginn der Spielzeit entstand, konnte nur durch außergewöhnliche Anstrengungen um die Herbeiführung geeigneter Gastspiele begegnet werden, und es ist dem Einflusse unseres bewährten Ersten Kapellmeisters Karl Gille und der ausgezeichneten Regie (Oberregisseur Derichs) zuzuschreiben, daß der ruhige und sichere Gang der Aufführungen, in die öfters kurzerhand eine fremde Kraft hineinschnitt, nicht gefährdet wurde. Eine andere Gefahr drohte dem Theaterbetriebe dadurch, daß der bei weitem größte Teil des wohleingebübten Hilfs- und Arbeiterpersonals der Bühne zur Fahne einberufen wurde. Die Präzision bei der Abwicklung der szenischen Vorgänge wurde damit oft auf eine harte Probe gestellt, so daß, wie z. B. bei dem „Rheingold“, das auch mit einer Pause nach dem zweiten Bilde gegeben werden mußte, oder bei der „Götterdämmerung“ einer Vereinfachung dieser

oder jener szenischen Anordnung nachzugeben nötig wurde. Bei alledem ward aber nicht die Achtung vor dem Kunstwerke vergessen. Der wünschenswerte Takt und ein ausgesprochenes Stilgefühl halfen aus, so daß der Zuschauer nichts Beleidigendes zu Gesicht bekam. Übrigens erhielt die Heldenbaritonfrage schließlich damit eine glückliche Lösung, als von Mai ab Taucher vom Stadttheater in Chemnitz, der von nächster Spielzeit ab dem Verbands unserer Königlichen Bühne angehört, als ständiger Gast in seinem Fache tätig war. Vorher waren von seinen Spezialkollegen u. a. Heinrich Hensel (Parsifal, Siegmund), Hofmüller (Straßburg), Steins (Köln) usw. hier gewesen. Reichen Erfolg brachte das Ehrengastspiel von Eva Plaschke von der Ostern, die hier sehr populär ist, ein. Sie gab den Rosenkavalier und die Carmen mit der ihr eigenen künstlerischen Einfühlung. Ebenso wurde der Heldenbariton Max Krauß als Telramund, Wotan, Sachs aufs beste aufgenommen. Er wurde daraufhin für unsere Königliche Bühne von übernächster Spielzeit ab verpflichtet. Eine Reihe Probespiele für das Fach des Tenorbuffos verlief ziemlich belanglos. An der Ausgestaltung des Spielplans wurde weiter mit Erfolg gearbeitet. Erschien auch nicht gänzlich Neues auf dem Plan, so übten verschiedene Neueinstudierungen, wie von Mozarts „Bastien und Bastienne“ und „Schauspieldirektor“, Kienzls „Evangelimann“, Humperdincks „Königskinder“, unverkennbaren Reiz aus. An den hohen Festen Ostern und Pfingsten wurden die Theatervorstellungen auf die weihevollen Wirkung des „Parsifal“ gestellt. Dicht vor Toresschluß der Spielzeit — am 18. Juni mit den „Meistersingern“ — gab es noch den „Ring“ in zyklischer Vorführung zu genießen.

Albert Hartmann

KONZERT

HANNOVER: Anschließend an meinen früheren Bericht, habe ich aus unserem Konzertleben voran die vier letzten Abonnementskonzerte unserer Königlichen Kapelle unter Karl Gille als Erscheinungen zu würdigen, die unserem Musiktreiben eine feste Basis gaben. Von den Neuheiten, die das Orchester brachte, verdienen Max Regers Mozart-Variationen, die gern gehört wurden, als abgeklärte, geist- und phantasiedurchtränkte Gabe des angesehenen Komponisten eingeschätzt zu werden. Ein Kriegsmarsch von Richard Strauß ließ bei allem äußeren Pomp kalt, und auch Siegfried Wagner hatte mit einem Chorstück „Fahnen schwur“ uns nur wenig zu sagen. Neben dem Orchester, das mit Symphonieen von Beethoven, Brahms, H. Goetz sein bestes Können einsetzte, fanden Cläre Dux, Max Krauß, Edgar Wollgandt und Ernst Riemann Gelegenheit, sich von überaus vorteilhafter Seite zu zeigen. Zur Belebung des Spielplans richtete unsere Königliche Theaterleitung einige „Bunte Abende“ ein, Konzerte mehr unterhaltender Art, die von Mitgliedern unserer Opernbühne und des Königlichen Orchesters solistisch bestritten wurden. Sensationell wirkte darin das Auftreten des zwölfjährigen Geigers Pepo Barton, der in der Tat Erstaunliches leistete. Unsere Musikakade-

mie brachte uns unter der bewährten Führung durch Josef Frischen „Die Glocke“ von Max Bruch und die „Matthäuspassion“ in glänzender Aufmachung, unter anderem auch durch Zuziehung namhafter Solisten und des Königlichen Orchesters. Genüsse auserlesener Art vermittelten ferner das 3. und 4. Lutter-Konzert, wo Prof. H. Lutter, Hermine Bosetti, Lula Mysz-Gmeiner, A. Wittenberg, E. Telmanyi eine stilvolle Ausführung verbürgten, ebenso der 3. Beethoven-Abend von Heinrich Lutter und Karl Klingler. Mit einem interessanten Programm, das unter anderem Bachs selten gehörtes Konzert d-moll für drei Klaviere enthielt, warb die Gesellschaft der Musikfreunde um die Gunst unserer Öffentlichkeit, die dann auch den Ausführenden: H. Brune, E. Evers, K. Leimer und H. Bottermund gern gewährt wurde. Sehr anregend verliefen die drei Kammermusik-Abende des Riller-Quartetts. Im Dienste der Wohltätigkeit veranstalteten unsere größeren Männerchöre eine ganze Reihe wohlaufgenommener Konzerte. Das Erscheinen des Berliner Philharmonischen Orchesters unter A. Nikisch war nach so langen Jahren, die es uns gemieden, ein wahres Fest, das Begeisterung weckte. Sonst noch wurde unser Musikleben von außen her befruchtet durch Veranstaltungen von L. Heß, L. Wüllner, M. Krauß, Bronsgeest, Metzger usw.

Albert Hartmann

WORMS: Die Musikgesellschaft und Liedertafel brachte in ihrem 1. Konzert eine Anzahl Chöre aus dem Deutschen Requiem und aus „Paulus“; die Chöre zeigten unter Hans Weisbachs anfeuernder Leitung straffe Energie, rhythmische Bestimmtheit und Reichtum in den dynamischen Schattierungen. Tina Geßner bewies in Beethovens e-moll Sonate gesunden und zielbewußten Anschlag und plastische Gestaltungskraft; Luise Metzler sang Schubert mit vorzüglichem Stimmmaterial und sicherer Tonbildung. Brahms' Klarinetten trio, gespielt von den Herren Weisbach, Leucht und Grimm, schloß den Abend. Im 2. Konzert waren die Leistungen des Chores nicht gleichwertig; während a cappella-Chöre von Brahms und Mendelssohn gut herausgearbeitet waren,

zeigten die instrumental begleiteten Chöre (Beethovens selten aufgeführter elegischer Gesang, Mozarts Ave verum, Schuberts Psalm 23 für Frauenstimmen) empfindlichen Mangel an Reinheit. Rosie Hahn hatte ihr Liederprogramm mit vornehmem Geschmack zusammengestellt; sie verzichtet auf „dankbare“ Nummern und weiß Brahms und Schubert mit ihrem nicht sehr großen, aber sehr sympathischen ausgeglichenen Alt musikalisch wie seelisch auszuschnüpfen. Musikdirektor Weisbach ist uns als Brahms-Spieler besonders lieb, die h-moll Rhapsodie und das Intermezzo waren Kabinettstücke, und aus Schuberts A-dur Sonate op. 120 holte der Künstler den ganzen poetischen Duft des Werkes heraus. — In der Lutherkirche veranstaltete ihr Organist Heinrich Deboben eine Anzahl von Konzerten zum Besten der Kriegsfürsorge. In dem ersten beherrschten Bach und Händel das Programm; Deboben selbst bewies sich als fein empfindender Künstler, der sein Instrument beherrscht, besonders gelang ihm Bachs Phantasie und Doppelfuge in c-moll. Wilhelm König zeigte seine Vorzüge — Wärme des Vortrages und kluge Berechnung der Stimmittel — in Liedern von Hugo Wolf; R. Leucht, unser bewährter einheimischer Cellist, spielte Bach und Rheinberger ergreifend schlicht. Ein weiteres Orgelkonzert Debobens in der Lutherkirche stand unter dem Zeichen des Weihnachtsfestes. Bachs Orgelchoral „in dulci jubilo“ und „Vater unser im Himmelreich“ paßten sich vorzüglich den Weihnachtsliedern von Cornelius an, die Friederike von Betzold mit Innerlichkeit und technischer Beherrschung ihrer Mittel sang. — Der Philharmonische Verein hat im Berichtsjahr von der Veranstaltung von Konzerten abgesehen. — Das Sängerehepaar Hermann und Annie Gura veranstaltete einen Richard-Wagner-Abend, bei dem besonders die Sängerin ihre umfangreiche und klare Stimme gut zur Geltung brachte, während ihr Gatte in den tieferen Lagen nicht immer ganz rein sang. — Heinrich Hensels strahlender Tenor und seine großzügige Vortragsweise können mich nicht mit der Tatsache versöhnen, daß ein Künstler, der in Bayreuth den Parsifal singt, als befrachter Siegfried und mit Orden geschmückter Lohengrin auftritt.

Dr. Max Strauß

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu dem Artikel Konrad Volkers „Schubert und Goethe“ im vorliegenden Heft gehören unsere heutigen Bildbeigaben, Nachbildungen der Autographe von Schuberts „Erlkönig“, „Heidenröslein“ und „König in Thule“. Gleichzeitig überreichen wir unseren Lesern das Exlibris zum 55./56. Band der „Musik“.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

NAMEN - UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES VIERZEHNTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1914/15)

Abela (Kantor) 253.
 Abendroth, Hermann, 44. 48. 93.
 95. 190. 238. 285.
 Abert, Joseph, s. Totenschau
 XIV. 14.
 Abonnementskonzerte (Zürich)
 96. 192.
 Achsel, Wanda, 87. 185. 190.
 Agricola 165.
 Ailbout, Hans, 89.
 Akademie, Musikalische (Mün-
 chen), 142. 143.
 d'Albert, Eugen, 72. 182. 263.
 264. 265.
 d'Albert, Hermine, 42.
 Aldegrevén 20.
 Alfermann, Marianne, 87.
 Alkan, Ch. H. V., 269.
 Altdorfer 20.
 Altmann-Kuntz, Margarete, 239.
 Alving, Karl, 235.
 Alwin, Karl, 91.
 Amato, Pasquale, 282.
 Ambros, A. W., 16.
 Ambrosius, H., 47.
 Amft, Georg, 135.
 Amman, Jost, 20.
 Amsel, Ella, 140.
 Anacker, A. F., 229.
 Anders, Heinrich, 47.
 Andreae, Volkmar, 96.
 Andreas von Kreta 135.
 Ansermet (Kapellmeister) 189.
 Ansoerge, Conrad, 72. 139. 140.
 240.
 Ansoerge, Margarete, 140.
 Appel, Karl Fr., 182.
 Arbeiterzeitung (Wien) 216.
 Arend, Max, 35.
 Aristoteles 81.
 Arlo-Schlesinger, Henny, 287.
 Armbrust, Walter, 183.
 Arndt, Ernst Moritz, 189.
 v. Arnim, Achim, 19.
 Arnold, Fr. Wilh., 16.
 Aron, P., 237.
 Artz, Carl Maria, 89. 137.
 Auber, D. E., 248.
 Auerbach, Felix, 135.
 Auner, Karl, 45.
 Autenrieth, Lia, 283.
 Baal, A. W., 287.

Bach, Joh. Seb., 10. 18. 35. 36.
 41. 43. 46. 51 ff (Beethovens
 Neunte Symphonie und J. S.
 B. I.). 64. 75. 80. 88. 89. 90. 92.
 93. 94. 95. 99 ff (Beethovens
 Neunte Symphonie und J. S.
 B. Schluß). 131. 136. 140.
 141. 142. 162. 165. 180. 185.
 187. 188. 189. 190. 191. 222.
 236. 237. 239. 240. 248. 253.
 254. 255. 258. 259. 283. 285.
 286. 287. 288.
 Bach-Jahrbuch 61.
 Bach, K. Ph. E., 131. 137.
 Bach, Wilh. Friedemann, 89.
 Bach-Verein (Barmen) 236.
 Bach-Verein (Braunschweig) 92.
 Bach-Verein (Heidelberg) 93.
 Bach-Verein (Karlsruhe) 94.
 Bach-Verein (Leipzig) 191.
 Bachmann, Hermann, 38.
 Bachmann, Walter, 189.
 Backer-Gröndahl, Agathe, 90.
 Backhaus, Wilhelm, 46. 90. 94.
 143. 239.
 Bader, Georg, 186.
 Bahling, Hans, 234.
 Balakirew, Milli, 136.
 Baley, Stefan, 279.
 Bandler, Heinrich, 94.
 Barbiera, Raffaello, 126.
 Barblan, Otto, 189.
 Barck, Cornelius, 235.
 Bargiel, Woldemar, 94. 188.
 Barmas, Issay, 136.
 Baron 13.
 Barth, J. A., 279.
 Barth & Rebholz 280.
 Bärtich, Rudolf, 188.
 Bartsch, Gertrud, 235.
 Baruch, Friedemann, 42.
 Baselt, Fritz, 182. 233.
 Batka, Richard, 266.
 Battke, Max, 85. 281.
 Bauer, Friedrich, 85.
 Bauer, Harold, 286.
 Bauer, Moritz, 134.
 Bauer-Ziech, Melanie, 141.
 Baum, Karl, 87. 235.
 Baumann, Alfred, s. Totenschau
 XIV. 13.
 Baumann, Ludwig, 94.

v. Baußnern, Waldemar, 72.
 Bechler-Rahm 224.
 Becht, Ella, 284.
 Becker, Albert, 288.
 Becker, C. F., 229.
 Becker, E., 44. 45.
 Becker, Fritz, 90. 237.
 Becker, Hugo, 42.
 Becker, Reinhold, 44.
 Becker, Willy, 185.
 Beckershaus, Frida, 94.
 van Beethoven, Ludwig, 4. 5.
 6. 7. 10. 23. 25. 41. 42. 44.
 45. 46. 47. 48. 51 ff (B.s
 Neunte Symphonie und Joh.
 Seb. Bach. I.). 64. 68. 80.
 89. 90. 92. 93. 94. 95. 96.
 99 ff (B.s Neunte Symphonie
 und Joh. Seb. Bach. Schluß).
 139. 140. 142. 143. 144. 173.
 178. 180. 181. 183. 185. 186.
 187. 188. 189. 190. 191. 216.
 219. 222. 227. 229. 234. 236.
 238. 239. 240. 244. 247. 248.
 255. 275. 276. 277. 283. 284.
 285. 286. 287. 288.
 Beham 20.
 Behr, Otto, 181.
 Beines, Karl, 284.
 Beißenherz, Henry David, s.
 Totenschau XIV. 17.
 Bellini, Gian, 48.
 Benas, Gertrude, 91.
 Bender, Paul, 143. 190.
 Benjamin, Anton J., 136.
 Berber, Felix, 191.
 Berend, Fritz, 283.
 Berens, Hermann, 136.
 Berger, Rudolf, s. Totenschau
 XIV. 13.
 Berger, Wilhelm, 44. 72. 92.
 Berlioz, Hector, 18. 177. 224.
 225. 227. 269.
 Bernardi, Bernardo, 40.
 Bertini, Henri, 136.
 Bertram, Christel, 189.
 Besardo 13.
 Besserer, Erica, 285.
 Biden, Sydney, 91. 92. 140.
 Bie, Oskar, 222.
 Bieler, August, 92.
 Bienert, Karl, 284. 285.

- Bienert-Boserup, Annette, 285.
 Bierbaum, O. J., 266.
 Binder, August, 284.
 Binder, Max, 235.
 Bischoff, Johannes, 38. 91. 139.
 v. Bismarck, Otto, 127. 180.
 182. 185. 276. 285.
 Bittner, Julius, 182. 264. 265.
 Bizet, Georges, 86.
 Bläservereinigung der Karlsruher
 Hofkapelle 287.
 Blaesing, Felix, 233.
 Bläß, Robert, 184.
 Blech, Leo, 39. 234. 264. 265.
 Bloch, Ernest, 189.
 Bloem, Walter, 266.
 Blücher, Fürst, 230.
 Blüthgen, Viktor, 266.
 Blüthner-Orchester 89. 91. 140.
 186. 240.
 Blumenthal, Olga, 234.
 Boccherini, Luigi, 192 (Bild).
 Bodan (Konstanz) 285.
 Boche, Ernst, 143.
 Boel, Willy, 235.
 de Boer, Willem, 96.
 Boerlage-Reyers, Charlotte, 42.
 Boerresen, Hakon, 190.
 Boeser, Paul, 283.
 Böhm, Jul., 220.
 Böhmer, Elisabeth, 43.
 Bohnen, Michael, 47.
 Bolz, Oskar, 39.
 Bommer, Martha, 139.
 Le Borne, Fernand, 189.
 Bornemann, Heinrich, 283.
 Bortz, Alfred, 140.
 Borwick, Leonard, 286.
 Bosch, Catharina, 191.
 Bosch, Friedel, 285.
 v. Bose, Fritz, 47.
 Bosetti, Hermine, 239. 285.
 Boskoff, Georges, 189.
 Bosse, Gustav, 35.
 Brahms, Johannes, 19. 23. 36.
 41. 42. 43. 44. 45. 46. 48.
 66. 68. 69. 71. 80. 84. 88.
 89. 90. 92. 93. 94. 95. 136.
 140. 144. 180. 188. 189. 190.
 191. 192. 229. 236. 238. 239.
 240. 248. 273. 280. 283. 284.
 285. 286. 287. 288.
 Brandenberger, Ernst, 87.
 Brandes, Friedrich, 47.
 Brant, Sebastian, 19.
 Braun, Eddy, 89. 91.
 Braun, Ernst, 37.
 Braun, Friedrich, 39. 44.
 Braun, H., 235.
 Braunfels, Walter, 264.
 Brauer, Max, 94.
 Bräuner, Else, 40.
 Brecher, Gustav, 42. 87. 185. 190.
 Brede, Dr., 47.
 Breitenfeld, Richard, 189.
 Breitskopf & Härtel 17. 35. 36.
 37. 134. 135. 136. 183. 188.
 232. 279. 281.
 Brentano, Clemens, 19. 230.
 Brentano, F., 279.
 Brenner, Hanna, 284.
 Brockhaus, Max, 85.
 Brodersen, Friedrich, 40. 143.
 Brodersen (Komponist) 190.
 Brömse-Schünemann, Else, 191.
 Bruch, Max, 46. 90. 93. 141.
 188. 191. 240. 283. 284.
 Brückler, Hugo, 69.
 Bruckner, Anton, 89. 92. 144.
 187. 188. 220. 276. 277. 285.
 v. Brühl, Graf, 230.
 Brüll, Ignaz, 262. 263. 265.
 Brun, A., 41.
 Brun, Fritz, 288.
 Brunner 136.
 Büchel, Hermann, 88.
 v. Bülow, Hans, 126. 127. 227.
 269. 275.
 Bulthaupt, Heinrich, 266.
 Bungert, August, 263. 264. 265.
 Bunk, Gerard, 44. 45.
 Burgkmeier, Hans, 20.
 Burgmüller, Friedrich, 136.
 Burmeister, Richard, 90.
 Burmester, Willy, 93. 95. 190.
 240. 285.
 Burns, Robert, 257.
 Burrian, Karl, 95.
 Busch, Adolf, 92. 188. 191.
 Busch, Dora, 186.
 Busoni, Ferruccio, 35. 36. 183.
 224. 225. 265. 286.
 Büssel, Robert, 39.
 Butts, Julius, 92. 93.
 Büttner, Fritz, 39.
 Büttner, Max, 235. 287.
 Buxtehude, Dietrich, 75.
 Byron, Lord, 70.
 Cäcilia (Zeitschrift) 220.
 Cäcilienverein (Kopenhagen) 190.
 Cahier, Charles, 88. 190.
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 45. 286.
 Calandro, Jacob, 76.
 Calderon 38.
 Camoes 267. 269.
 Candidus 69.
 Capus, Alfred, 3.
 Carissimi, Giacomo, 189.
 Carlyle, Thomas, 78.
 Caro (Sänger) 88.
 Carracci, Agostino, 96.
 Carracci, Annibale, 96.
 Carracci, Antonio, 96 (Bild).
 Carracci, Lodovico, 96.
 Carreño, Teresa, 42. 89. 141.
 Carulli, Ferdinando, 19.
 Caruso, Enrico, 282.
 Casals, Pablo, 286.
 v. Catopol, Elise, 282.
 Challier sen., Ernst, 231.
 Chamberlain, Houston, 133.
 v. Chamisso, Adelbert, 66. 256.
 Cherubini, Luigi, 80. 220. 283.
 v. Chézy, Helmina, 38. 86.
 Chilesotti, Oskar, 16.
 Chodounsky, Stefan, 234.
 Chop-Groenevelt, Celeste, 89. 95.
 Chopin, Frederic, 41. 42. 44.
 47. 90. 94. 96. 133. 136. 137.
 227. 236. 245. 268. 269. 272.
 273.
 Chor, Gemischter (Zürich), 96.
 288.
 Chor, Philharmonischer (Berlin),
 41.
 Chor, Philharmonischer (Kassel),
 46.
 Chor, Philharmonischer (Lübeck),
 285.
 Chorverein (Freiburg i. Br.) 284.
 Chorvereinigung, Neue (Berlin),
 42.
 Chrysander, Friedrich, 93. 258.
 Claudius, Matthias, 134.
 Clément, Edouard, 234.
 Clementi, Muzio, 136. 182.
 v. Clere, Ernst Günther, 92.
 Clerron, Elly, 39.
 Cohn, Carl, 237.
 Concertgebouw-Orchester 88.
 Concordia (Freiburg i. Br.) 284.
 Conrad, Albert, 87.
 Corbach, Karl, 95. 285.
 Corelli, Arcangelo, 44.
 Corinth, Lovis, 67.
 Cornelius, Evert, 88.
 Cornelius, Peter, 42. 44. 67. 68.
 93. 135. 234. 282. 285.
 Cotta'sche Buchhandlung Nachf.,
 J. G., 136.
 Cramer, Joh. B., 136.
 Cronegk, Berta, 87.
 Croner, Helene, 90.
 Crusius, O., 280.
 Culp, Julia, 286.
 Czerny, Carl, 124. 136.
 Daffner, Hugo, 92. 186. 187.
 Dahn, Felix, 266.
 v. Dameck, Hjalmar, 43. 44. 91.
 Davidsohn, Magnus, 186.
 Debogis, M.-L., 189.
 Debussy, Claude, 64. 136.
 Dechert, Fritz, 42.
 Dechert, Hugo, 41.
 Deckert, Willy, 285.
 Decsey, Ernst, 70.
 Deffner, Oskar, 93. 94.
 Degerberg 46.
 Dehm, Richard, 71. 72. 233.
 280.
 Dehmlow, Hertha, 41. 239. 240.
 Delius, Frederik, 64.

- Denera, Erna, 185.
 Denys, Thomas, 47. 88. 93.
 Deppe, Ludwig, 183.
 Dern (Kammermusiker) s. Totenschau XIV. 17.
 Dessau, Bernhard, 41. 89.
 Dessoir, Max, 28.
 Dewitz, J., 37.
 Diabelli, Antonio, 220.
 Diedel-Laaß, Gertrud, 39.
 Dieffenbrugger, Magnus, 13.
 Diehl 45.
 Diener, Fritz, 185.
 Dillmann, Alexander, 92. 93. 285.
 Dittberner, Johannes, 85.
 Doebber, Johannes, 140. 265.
 v. Dohnanyi, Ernst, 95.
 Dohrn, Georg, 187. 188.
 Dölitzscher, Elfriede, 235.
 Dopler, Marie, 39. 44. 282.
 Dopfer, Cornelis, 88.
 Dornay, Louis, 88.
 Draeseke, Felix, 47. 230.
 Dreililien (Verlag) 280.
 Dreisewerd, Jacob, 234.
 Drobisch, Moritz Wilhelm, 181.
 v. Droste-Hülshoff, Annette, 66. 68.
 Dubitzky, Franz, 128.
 Duncker, A., 255.
 Dürer, Albrecht, 20. 32. 64.
 Duvernoy 136.
 Dux, Cläre, 38. 92. 139. 188. 239.
 Dvořák, Anton, 41. 96. 188. 192. 239. 283. 285. 287.
 Dwelshauvers, Victor Felix, s. Totenschau XIV. 15.
 Easton, Florence, 235.
 Ebenstein, Victor, 139.
 Ebner, Adalbert, 189.
 Eckel, Chr. Gerh., 233.
 Eckert, Emil, 93.
 Écorcheville, Jules, s. Totenschau XIV. 14. 274. 275.
 Ehrmann, August, s. Totenschau XIV. 17.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 19. 65. 66. 70. 143. 256.
 Eisenberger, Severin, 240.
 Elb, Margarete, 39. 92.
 v. Eles, Maria, 288.
 Elgar, Edward, 232.
 Elisabeth, Königin v. England, 80.
 Elsmann, Alfred, 188.
 Engel, Gustav, 181.
 Engel, Werner, 86. 184.
 Enke, Otto, 44. 45.
 Epstein, Lony, 239.
 Espenhahn, Fritz, 91.
 Erb, Carl, 236.
 Erb, J. M., 265.
 Erdmannsdörffer, Frh., 94.
 Erhard, Hanne, 141.
 Erk, Ludwig, 19.
 Erler, Hermann, 281.
 Erler-Schnaudt, Anna, 45. 143.
 Ermold, Ludwig, 39. 86.
 v. Ernst, Mary, 40.
 Eschment, Maria, 45.
 Essigmann, Friedrich, s. Totenschau XIV. 17.
 Eugster (Sängerin) 285.
 Eulenberg, Herbert, 72.
 Euler, Leonhard, 237.
 Evertz, Walter, 45.
 Eybler, Joseph, 220.
 van Eyken, Heinrich, 37.
 Faber, Hans Joachim, 87.
 Falke, Gustav, 72.
 Fall, Leo, 234.
 v. Fangh, Freyda, 40.
 Färbach, Alfred, 87.
 Farrar, Geraldine, 282. 283.
 Faßbänder, Peter, 288.
 Fauth, Albert, 287.
 Feigerl, Rudolf, 188.
 Feinhals, Fritz, 185. 235.
 Felser, Frida, 235.
 Feuerbach, Anselm, 64.
 Fichte, Joh. Gottlieb, 180.
 Fiebigel, Erna, 138.
 Fiedler, Max, 89.
 Field, John, 181.
 Fink, Marie, 87.
 Fischer, Albert, 46. 95.
 Fischer, Carl, 232.
 Fischer, Dr., 234.
 Fischer, Edwin, 139.
 Fischer von Erlach 218.
 Fischberg, Arnold, 237.
 Fleck, Fritz, 72. 190.
 Fleischer, Felix, 284.
 Flemming 89.
 Flesch, Carl, 42. 46. 48. 90.
 Flockenhaus, Ewald, 283.
 Flohr, Hubert, 93.
 v. Florentin-Weber, Paula, 40.
 v. Flotow, Friedrich Frhr., 86. 262.
 Fochler, Klemens, s. Totenschau XIV. 16.
 Fock, Dirk, 135.
 Forchhammer, Ejnar, 138.
 Först, H. D., 94.
 Foerster, Adolph M., 232.
 Forti, Elena, 86.
 Francillo-Kaufmann, Hedwig, 91. 235. 236.
 Franck, Joh. Wolfgang, 85.
 Francke, Aug. Herm., 253.
 Franke, Fr. Wilhelm, 190.
 Franz Joseph, Kaiser, 233.
 Franz, Richard, 39.
 Franz, Robert, 66. 69. 253 ff (R. F.). 288 (Bild).
 Frauenbildungsverein (Straßburg) 191.
 Freiesleben, Gerhard, 231.
 Frenkel, H., 47.
 v. Frenkel-Nast, Minnie, 235.
 Frey, Emil, 189.
 Frey, Martin, 85. 233. 280.
 Freylinghausen 253.
 Fricke, Richard, 37.
 Fried, Oscar, 72.
 Fried, Richard, 88.
 Frieder, Karlhans, 37.
 Friedfeldt, Mara, 87.
 Friedlaender, Max, 256.
 Friedman, Ignaz, 44. 141.
 Friedman, Sophie C., 139.
 Friedrich der Große 81.
 Friedrich Wilhelm I., König von Preußen, 81.
 Friedrich Wilhelm II., König von Preußen, 192.
 Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, 81.
 Friedt, Franz, 45.
 Fröhlich, Alfred, 40.
 Fröhlich-Förster, Hermine, 40.
 Fromm, Ilse, 285.
 Frotzler, Karl, 238.
 Frühauf, Arnold, 44. 186.
 Fuchs, Stanislaus, 235.
 Führer, Anna, 47. 191.
 Fuhrmeister, Fritz, 85.
 Funck, Therese, 82. 189.
 Furtwängler, Wilhelm, 91. 236. 285.
 v. Gabain, Anna, 92. 187.
 Gabrilowitsch, Clara, 286.
 Gabrilowitsch, Ossip, 286.
 Gaede, Margarete, 283.
 Gaertner, Walter, 87. 185.
 Gambke, Fr., 135.
 Gambke, Martin, 233.
 Gambke (Musikdirektor) 240.
 Garibaldi 127.
 de Garmo, Harry, 138.
 Gard, Hilda, 87.
 Gast, Peter, 263.
 Gatti-Casazza 282.
 Gemünd, Karl, 86. 87. 189.
 George, Stefan, 71.
 Gerhardt, Elena, 45. 286.
 Gerhardt, Reinhold, 191.
 v. Gerlach, Artur, 282.
 Gerle, Hans, 17.
 Gernsheim, Friedrich, 286.
 v. Gerstenberg, H. W., 31.
 Geibel, Emanuel, 32. 232. 256.
 Gesangverein, Elberfelder, 189. 283.
 Gesangverein, Erkscher, 186.
 Gesangverein, Hennigscher, 240.
 Gesangverein, Städtischer (Hagen i. W.), 284.
 Gesangverein, Kieler, 94.

- Gesangverein, Röhlscher, 192.
 Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten (Dresden) 188.
 Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 88. 186.
 Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 44. 45.
 Gesellschaft, Musikalische (Köln), 47.
 Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen 92.
 Gewandhaus-Konzerte 47. 188. 190.
 Giesebrecht 66.
 Giesen, Carl, 40.
 Giordano, Umberto, 282.
 Gitarrefreund, Der (München), 18.
 Giuliani, Mauro, 19.
 Gura, Hermann, 89.
 Glasenapp, Carl Friedrich, s. Totenschau XIV. 17.
 Gleß, Julius, 185.
 Glinka, Michael, 248.
 Glock, Joh. Philipp, 182.
 Gluck, Alma, 286.
 Gluck, Chr. Willibald, 35. 39. 76. 92. 96. 180. 223. 234. 283. 285.
 Goethe, Joh. Wolfgang, 19. 64. 65. 66. 70. 78. 134. 180. 256. 284.
 Goette, Elfriede, 45. 186. 286.
 Goetz, Hermann, 96. 234. 282.
 van Gogh, Vincent, 64.
 Gogl, Rupert, 138.
 Göhler, Georg, 137. 220. 232. 285.
 Goldmark, Karl, 40. 46. 95. 188. 238. 262. 263. 264. 265. 285.
 Golmer, Frida, 138.
 Gomes, A. C., 273.
 Gorn, Kurt, 92.
 Gorter, Albert, 239. 264.
 Götschen, Sammlung, 35.
 Gotter, Fr. Wilh., 134.
 Gottfried v. Straßburg 19.
 Gottschalk, L. M., 267.
 Götze, Ernst, 287.
 Götze, Marie, 95. 139. 285.
 Götze, Wilhelm, 233.
 Götzl, Anselm, 264.
 Grabert, Martin, 85.
 Grädener, Hermann, 135.
 Graener, Paul, 235. 236.
 Graf, Emil, 235. 283.
 Grainger, Percy, 286.
 Gratl, Maximilian, 39.
 Gregor, Josef, 280.
 Gregory, Elsa, 139.
 Grétry, A. E. M., 137.
 Gretscher, Philipp, 84. 135.
 Grieg, Edvard, 8. 36. 45. 88. 137. 140. 188. 268. 269. 270. 271. 273. 285. 286.
 Grillparzer, Franz, 118. 217.
 Grimm, J. O., 286.
 Grimm-Mittelmann, Bertha, 190.
 Gröbke, Adolf, 41.
 Grondona, Emma, 87.
 Grosch, G., 47.
 Große, Hedwig, 281.
 Grote jr., Robert, 236.
 Grünfeld, Heinrich, 41. 89.
 Gruppe, Otto, 69.
 Gruselli, Fritz, 138.
 Grüters, Hugo, 232.
 Gubitz, Fr. Wilh., 230.
 Guimaraes 273.
 Gulbins, Max, 281.
 Guller, Marguerite, 189.
 Gumpert, Julian, 92. 93. 189.
 Günther, Karl, 236.
 Günther-Vetter, Else, 235.
 Gönzburger, Mark, 90.
 Günzel-Bengell, Else, 87. 282.
 Gura, Hermann, 45. 95. 239. 285. 288.
 Gura-Hummel, Annie, 89.
 Gürzenich-Chor 190. 238.
 Gürzenich-Konzerte 95. 189.
 Gürzenich-Orchester 190. 238.
 Guszalewicz, Alice, 40. 185.
 de Haan-Manifarges, Pauline, 88.
 Haas, Joseph, 92.
 Haas, Robert, 280.
 Haberier, Ernst, 183.
 Haberl, Benno, 189.
 Hafgren-Waag, Lilly, 38. 284.
 Hagen, Otfried, 39.
 v. Haken, Max, 141.
 Halévy, J. F. E., 87. 177. 184. 185.
 Hallé, Lady, 190.
 Hallwachs, Carl, 46.
 Halvorsen, Johan, 136. 141.
 Hamm, Adolf, 284.
 Hammer, Birger, 90.
 Händel, Georg Friedrich, 43. 44. 46. 47. 48. 80. 91. 92. 93. 96. 141. 162. 166. 185. 186. 188. 189. 191. 238. 240. 253. 254. 258. 287.
 Handschuh, Anni, 87.
 Hanfstaengl, Erich, 40.
 Hanke, Fritz, 235.
 Hansen, Paul, 184.
 Hansen, Willi, 136.
 Hansjakob, Heinrich, 266.
 Harder, Knud, 190.
 Hart, Gebrüder, 71.
 Hartmann, Ella, 287.
 Hartmann, Else, 39.
 Hartmann, Georg, 39.
 Harzer 89.
 Hasse, Aline, 287.
 Hasse, Karl, 188. 287.
 Hasse, Max, 234.
 Hasseldieck, Christoph, s. Totenschau XIV. 14.
 Haßler, H. L., 279.
 Hauptmann, Gerhart, 72.
 v. Hausegger, Siegmund, 72. 277.
 Havemann, Gustav, 46. 192. 288.
 Haydn, Joseph, 39. 45. 46. 47. 61. 88. 93. 94. 102. 104. 140. 141. 174. 185. 188. 189. 216. 217. 219. 220. 227. 236. 239. 283. 286. 288.
 Haydn, Michael, 220.
 Haym, Hans, 189. 283.
 Hebbel, Friedrich, 64. 66. 68.
 Hecker, Siegmund, 282.
 Hegner, Anna, 284.
 Heine, Heinrich, 19. 64. 65. 66. 70. 256. 257. 258.
 Heinemann, Alexander, 43. 139. 186. 240.
 Heinemann, Käthe, 91.
 Heinemann, Wilhelm, 91.
 Heinrich, Arthur, 182.
 Heller, Josef, 235.
 Heller, Stephen, 183.
 Heller-Halberg, Friedrich, 235.
 Helling-Rosenthal, Ilse, 47. 287.
 Helmholtz, Hermann, 181. 237.
 Helt, Heinz, 17.
 Henckell, Karl, 71.
 Henke, Waldemar, 186.
 Henning, Max, 90.
 Hensel, Heinrich, 89. 92. 93. 284.
 Henselt, Adolph, 183.
 Herbeck, Johann, 220.
 Herder, Joh. Gottfried, 134.
 Hermann, Hans, 93. 139.
 Hermann, Reinhold, 265.
 Herold, Wilhelm, 138.
 Herodot 179.
 den Hertog, H. J., 88.
 Hertz, Alfred, 283.
 Herz, Henri, 136.
 Hesses Verlag, Max, 82.
 Heß, Ludwig, 41. 48. 187. 239. 287.
 Heß, Myra, 88.
 Heß, Willy, 41. 46.
 Heß-Quartett 91. 240.
 Heß van der Wyk, Theodor, 187.
 Heuberger, Richard, 262. 264. 265.
 Heuser, Ernst, 72. 135.
 Hieber, Theodor, 235.
 Hildebrand, Camillo, 42.
 Hiller, Ferdinand, 278.
 Hindermann, Paul, 288.
 Hinrichs, Maria, 254.
 Hirsch, Carl, 135.
 Hirt, Fritz, 94. 239.
 Hirtz, Alfred, 280.
 Hjorth, Rosa, 235. 283.
 Hobrecht 279.
 Hochheim, Paul, 39. 86. 184. 282.

- Hoffmann, D. F., 45.
 Hoffmann, Hermine, 40.
 Hoffmann-Onegin, Lilly, 41.
 Hofkapelle (Braunschweig) 92.
 Hofkapelle (Karlsruhe) 94. 287.
 Hofkapelle (Schwerin) 287. 288.
 Hofmann, Josef, 286.
 v. Hofmannsthal, Hugo, 71. 266.
 Hofmeier, Andreas, 285.
 Hofmeister, Friedrich, 182.
 Hofmüller, Karl, 93.
 Hoftheaterkonzerte (Dresden) 45. 188.
 Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 92. 95. 240. 285. 286. 288.
 Höhne, A., 236.
 Holbein, Hans, 64.
 Hölderlin, Friedrich, 64.
 Holtschneider, Carl, 44. 45.
 Holtschneider-Konservatorium 45.
 Hölty, Ludwig, 134.
 Honrath, Maria, 235.
 Hörder, Käte, 286.
 Horn, Camillo, 43. 143.
 Hornemann, Helene, 87.
 van Horst, Viktor Erik, 138.
 Hösl, Marie, 235.
 Hoyer, Karl, 84. 188.
 Huber, Hans, 183. 192. 288.
 Huch, Ricarda, 71.
 Hug & Co. 279.
 Hummel, Joh. Nep., 136. 220.
 Hummelsheim, Anton, 39.
 Humperdinck, Engelbert, 185. 236. 263. 264. 265. 282.
 Hungar, Lili, 284.
 Hunold, Erich, 87. 283.
 Hurum, Alf, 90.
 v. Hutten, Ulrich, 183.
 Hüttner, Georg, 44. 45.
 Hüttner-Konservatorium 44. 45.
 Illing, Arthur, 236.
 Illmer, Gustav, 90.
 Imme, Elisabeth, 189. 282.
 d'Indy, Vincent, 189.
 Institut für Kirchenmusik, Kgl. Akademisches, 26.
 Instrumentalverein (Pforzheim) 287.
 Irrgang, Bernhard, 89. 186. 240.
 Islaub, Jean, 87.
 Isola 144.
 Istel, Edgar, 264.
 Ivogün, Marie, 96.
 Jacobi 134.
 Jadowker, Hermann, 236.
 Jäger, Rudolf, 47. 87. 191.
 Jahrbücher, Hallesche, 253.
 Jakobowski, Ludwig, 71.
 Jakobsohn, Siegfried, 4. 7.
 Jalowetz, Heinrich, 236.
 Jandy (Sängerin) 46.
 Janssen, Julius, 44. 45.
 Jaques-Dalcroze, Émile, 8. 126. 189.
 Järnefelt, Armas, 188.
 Jay-Seldeneck, Hertha, 94.
 Jelmoli, Hans, 285.
 Jemnitz, Alexander, 36.
 Jensen, Adolf, 46. 69. 135. 136.
 Jeritza, Mizzi, 234.
 Joachim, Joseph, 258.
 Johannsen, Heinrich, 94.
 Josef II., Kaiser, 218.
 Josquin 279.
 Judenkunig, Hans, 17.
 Jülich, Else, 235.
 Jung, August, 83. 84.
 Jung, Rudolf, 235. 283. 284.
 Jüngst, Hugo, 188.
 Kaempfert, Anna, 142. 189. 283.
 Kahl, Oskar, 279.
 Kahler, Margarete, 87.
 Kahn, Robert, 42. 72.
 Kahnt Nachf., C. F., 85. 135. 232.
 Kaiser, Alfred, 264. 265.
 Kalbeck, Max, 266.
 Kampen, Hermann, 137.
 Kämpf, Karl, 89. 90.
 Kammermusikfest, 7. Freiburger, 283.
 Kammermusikvereinigung, Lübeck, 285.
 Kant, Imanuel, 81.
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 41. 88. 139.
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 45.
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 46.
 Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 190.
 Kapelle, Städtische (Chemnitz), 188.
 Kapelle, Städtische (Mainz), 239.
 Kapp, Julius, 144.
 Karg-Elert, Sigfrid, 90. 187.
 Karl (Sängerin) 285.
 Kase, Alfred, 47. 191.
 Kasia 135.
 v. Kaskel, Karl, 264. 265.
 Kassermann, Clemens, 39.
 v. Kaulbach, Wilhelm, 276.
 Kaun, Hugo, 44. 84. 95. 187. 281.
 Keller, Albert, 94.
 Keller, Gottfried, 66. 70.
 Keller, Hans, 40.
 van Kempen, Jacob, 88.
 Kempter, Lothar, 283.
 v. Kerékjártó, Duci, 237.
 Kern 89.
 Kerner, Justinus, 70.
 Keßler, Ferdinand, 237.
 Keyl, B. Hans, 137.
 Kiel, Friedrich, 94. 185.
 Kienzl, Wilhelm, 87. 185. 262. 263. 264. 265.
 Kieß, August, 40.
 Kindling, Annie, 96.
 Kirchner, Theodor, 188.
 Kirnberger, Joh. Ph., 237.
 Kirchenchor, Evangelischer (Pforzheim), 287.
 Kirchhoff, Walther, 46. 238. 283.
 Kistler, Cyrill, 262. 265.
 Kistner, Fr., 31.
 Kiß, Johanna, 93.
 Kittel'scher Chor, Bruno, 41.
 Klausner (Kapellmeister) 288.
 Kleffner, August, 234.
 Klein, Josef, 92. 93.
 Klein, Karl, 92. 93.
 v. Kleist, Heinrich, 230.
 Kleitz, Otto, 283.
 Klemm, C. A., 181. 232.
 Klemperer, Otto, 88.
 v. Klenau, Paul, 144. 185. 235. 283.
 Klengel, Julius, 141.
 Klinger, Max, 69.
 Klinghammer, Erich, 235.
 Klingler, Karl, 41.
 Klingler-Quartett 42. 186. 239. 240. 286.
 Klose, Amelie, 94.
 Klose, Friedrich, 94. 264.
 Klopstock, F. G., 134.
 Klughardt, August, 288.
 Knappertsbusch, Hans, 87. 282.
 Knoche, Emmy, 92.
 Knote, Heinrich, 95.
 Knüpfer, Paul, 41. 185. 186. 235.
 Koboth, Irma, 143.
 Koch, Brunhilde, 92.
 Koch, Friedrich E., 88.
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 47. 188.
 Koegel, Martin, 39.
 Köhler, Louis, 136.
 Köhler, W., 279.
 Kohmann, Anton, 287.
 Kollwitz (Sänger) 88.
 Kömper, Karl, 286.
 Konewsky, Eugenie, 189.
 König, Eberhard, 41.
 König, Wilhelm, 92. 93.
 Konservatorium, Hochsches, 192.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 92.
 Konzerte, Philharmonische (Prag), 95.
 Konzertgesellschaft (Barmen) 236.
 Konzertgesellschaft (Hagen i. W.) 284.
 Konzerthaus-Quartett, Wiener, 46.
 Konzertverein, Dänischer, 190.
 Konzertverein (München) 48.
 Konzertverein (Nordhausen a. H.) 240.
 Köpf, J., 240.

- Köpken 134.
 Kopp, Annie, 86.
 Kormann, Hans Ludwig, 191.
 Körner, Theodor, 230. 285.
 Korngold, Erich Wolfgang, 46.
 Kosegarten, Ludwig Th., 134.
 Kothe, Robert, 20. 45. 240.
 v. Kotzebue, A., 190.
 Köttschke, H. 47.
 v. Kralik, Richard, 218.
 Kramer, Fr., 45.
 Kramm, Else, 39.
 Krampe, Heinrich, 286.
 Kraus, Ernst, 235.
 v. Kraus, Felix, 48.
 Kraus, Max, 283. 285.
 Krehl, Stephan, 47.
 Kreisler, Fritz, 48. 286.
 Kremser, E., 94.
 Kretschmer, Edmund, 262. 265.
 Kretschmar, Hermann, 44. 183. 279.
 Kreutzer, Conradin, 220.
 Kreutzer, Rodolphe, 89. 93. 191. 285.
 Kriegeskotten, Fr., 280.
 Kriegsmann, Paul, 233.
 Kriegsmännerchor (Pforzheim) 287.
 Kris, Emeric, 93. 285.
 Kronenberg, Eugen, 189.
 Kronke, Emil, 36. 141. 188. 267.
 Kroyt, Boris, 140.
 Krüger, Alice, 283.
 Krüger, Emmy, 96.
 Krüger, G., 44.
 Krüger & Co. 37.
 Kruse, Anna, s. Totenschau XIV. 13.
 Kruse, Wilhelm, 41.
 Kuhlau, Friedrich, 134.
 Kühlborn, Heinrich, 190.
 Kuhlentkampf 265.
 Kuhlentkampf-Post, Georg, 91.
 Kühn, Ludwig, 94. 287.
 Kuhn, Paul, 143.
 Kullak, Franz, 81.
 Kultur, Die (Zeitschrift), 219.
 Kunsemüller, Ernst, 94.
 Kurt, Melanie, 282.
 Kutschka, G., s. Totenschau XIV. 16.
 Kutzschbach, Hermann, 86. 140. 188.
 Kwast, James, 93.
 Kwast-Hodapp, Frieda 43. 93. 186.
 Laber, Heinrich, 143.
 Lalo, Edouard, 237.
 Lagenpusch, Felix, 39.
 Langendorff, Frieda, 184.
 Langenhan-Hirzel, Anna, 143.
 Langer, Ferdinand, 94.
 Landeker, Siegfried, 39.
 Lassen, Eduard, 94.
 Lassus, Orlandus, 279.
 László, Sándor, 140.
 Lauber, Joseph, 189.
 Laubenthal, Rudolf, 39.
 Lauer-Kottlar, Beatrice, 40.
 Laugs, Robert, 46. 284.
 Lauprecht-van Lammen, Mientje, 190.
 Laurischkus, Max, 43.
 Lawaczek, Martha, 93.
 Lebert, S., 136.
 Lederer-Prina, Felix, 89.
 Lee, Elisabeth, 237.
 Leffler, Robert, 40.
 Leffler-Burckard, Marta, 38. 41.
 Legband, Paul, 235.
 Legnani, Luigi, 19.
 Léhar, Franz, 39.
 Lehrergesangsverein (Chemnitz) 188.
 Lehrergesangsverein (Dortmund) 44.
 Lehrergesangsverein (Elberfeld) 189. 283.
 Lehrergesangsverein (Hagen i. W.) 284.
 Lehrergesangsverein (Karlsruhe) 94.
 Lehrergesangsverein (Kiel) 94.
 Lehrerinnengesangsverein (Berlin) 186.
 Lehrer-Sängerbund (Stettin) 240.
 Lehmann (Adreßbuch) 219.
 Lehmann, Ernst, 39.
 Lehmann, Lilli, 42. 259.
 Leisner, Emmi, 44.
 Leistikow, Walter, 67.
 Leman, Hugo, 41.
 Lemcke, Carl, 69.
 Lemoine 136.
 Lenau, Nikolaus, 65. 66. 68. 256. 257.
 Léon, Viktor, 266.
 Leonard, Lotte, 285.
 Leonardo da Vinci 276.
 Leoncavallo, Ruggiero, 3. 8. 126.
 Leoni 282.
 Leopold I., Fürst v. Anhalt-Dessau, 246.
 Leßmann, Eva, 41.
 Leuckart, F. E. C., 37. 84. 85. 135.
 Leupold 232.
 Levi, Hermann, 40.
 Levizki, Mischka, 90.
 Levy, Alexander, 271.
 Levy, Casa, 271.
 Levy, Luiz, 271.
 Lewin, Gustav, 280.
 Lex, André, 271.
 Leydhecker, Agnes, 47.
 v. d. Leyen, R., 69.
 Liadow, Anatol, 136.
 Lichtenstein 230.
 Lichnowsky, Fürst, 51.
 Lichtwark, Karl, 285.
 Lickl, Joh. Georg, 220.
 Liebermann, Max, 67.
 Liebermann-Roßwiese, Erich, 191.
 Liebstöckl, Hans, 234.
 Liederhalle (Karlsruhe) 94.
 Liederkrantz, Heidelberger, 94.
 Liedertafel, Berliner, 89.
 Liedertafel, Dresdener, 188.
 Liedertafel (Mainz) 239.
 Liepmannsohn, Leo, s. Totenschau XIV. 17.
 Liesenboff, Frau, 44.
 v. Lillencron, Detlev, 64. 65. 68. 71. 72.
 v. Lillencron, Rochus, 19.
 Lindemann, Fritz, 44. 240.
 Lindemann, Gertrud, 87.
 Linkenbach-Hildebrand, Henny, 42.
 Linnemann, R., 231.
 Lipps, Theodor, 28. 35.
 Lissauer, Ernst, 72. 181. 188.
 Lißmann, Hans, 87. 188.
 Lißmann, Eva Katharina, 42. 188.
 Liszewsky, Tillman, 235. 284.
 Liszt, Franz, 41. 42. 45. 46. 47. 71. 95. 96. 134. 136. 140. 141. 142. 183. 186. 220. 227. 229. 230. 238. 254. 255. 270. 272. 283. 284. 288.
 Litolf, Kollektion, 33.
 Lobstein, L., 94.
 Loewe, Carl, 44. 66. 69. 94. 95. 286. 288.
 Lohse, Otto, 87. 235. 263.
 Lötgen, Adolf, 40. 234.
 Löns, Hermann, 137.
 Lorentz, Alfred, 40. 94.
 Lorenz, Alfred, 135.
 Lortzing, Albert, 40. 86. 185. 234. 282.
 Loschky, Wilh. Mathias, 37.
 Lothar, Rudolf, 266.
 Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, 183.
 Löwe, Ferdinand, 144.
 von und zu Löwenstein (Sängerin) 46.
 v. Luba, Pia, 235.
 Lubrich sen., Fritz, 36.
 Ludwigs-Korte, Lisa, 235.
 Ludwig, Franz, 95. 284.
 Ludwig-Howorka, Ena, 95.
 Luedtke, Hans, 186.
 Lueger, Carl, 217.
 v. Lukasiewicz, Franz, 236.
 Luther, Martin, 7. 180. 253.
 Lüttsch, Waldemar, 188.
 Lyser, J. P., 144.
 Maas, J., 44.
 McCormack, John, 286.

- Mac Dowell, Edward, 36.
de Machault, G., 279.
Maçkay, John Henry, 71.
Maeterlinck, Maurice, 3. 64.
Maffei, Gräfin Clara, 126.
Magazin, Musikalisches, 134.
Mahler, Gustav, 42. 71. 72. 88.
96. 142. 176. 190. 239. 285.
Malata, Oskar, 185. 188.
Mandl, Richard, 143. 144.
Manelbord, John, 139.
Männerchöre, Vereinigte (Kon-
stanz), 285.
Männergesangverein Cäcilia
(Dortmund) 45.
Männergesangverein, Dortmun-
der, 45.
Männergesangverein (Freiburg
i. Br.) 284.
Männergesangverein (Pforzheim)
287.
Männergesangverein (Straßburg)
192.
Mannstaedt, Karl, 96.
Manz, Berta, 43.
Maria Theresia, Kaiserin, 137.
Marion, Georg, 87.
Marschner, Heinrich, 18. 85.
177. 185. 223. 234.
Mascagni, Pietro, 3.
Mattheson, Johann, 14.
Matthias, F. X., 220.
Matthies, Adolf Leopold, s. Toten-
schau XIV. 13.
Matthisson, Friedrich, 134.
Mattiesen, Emil, 95.
Mauke, Wilhelm, 69.
Mayer, Ch., 136.
Mayer, Hermann, 188.
Mayerhoff, Franz, 92. 181. 182.
188.
Mayer-Mahr, Moritz, 41. 89. 136.
Mazurkiewicz, Th., 141.
Meader, Georg, 142.
Méhul, E. N., 39. 138.
Meinel, G., 188.
Meisner, Gertrud, 285.
Meister, Wilhelm, 233.
Meißner, Arthur, 41. 95.
Melodia (Verlag) 182.
Melzer, Josef, 188.
Mendelssohn, Arnold, 71. 182.
Mendelssohn, Felix Robert, 90.
v. Mendelssohn, Franz, 91.
Mendelssohn Bartholdy, Felix,
41. 43. 44. 46. 47. 48. 66.
71. 89. 91. 134. 136. 141. 185.
228. 229. 239. 254. 256. 267.
273. 278. 283. 285. 286. 287.
Menge 89.
Mengelberg, Willem, 88.
Menges, Sandro, 234.
Mensing, Max, 90.
Menzen 72.
Menzinsky, Modest, 87. 185. 235.
Mergelkamp, Jan, 236.
Merkel, Willi, s. Totenschau
XIV. 15.
Merker, Der (Zeitschrift), 221.
Merker, Rosa, 236.
Merkle, S., 218.
Merrem-Nikisch, Grete, 39. 191.
Mertens, Hubert, 40.
Messchaert, Johannes, 48. 88. 89.
Messing (Sängerin) 46.
Metelmann, D., 235.
Meyer, C. F., 66. 284.
Meyer, Johann, 136.
Meyer, Waldemar, 91.
Meyerbeer, Giacomo, 40. 180.
223. 224.
Michaelis 287.
Michel, Hermann, s. Totenschau
XIV. 14.
Michelangelo 70. 276.
Mickley-Kemp, Barbara, 185.
Millöcker, Karl, 39. 234.
Mirza-Schaffy 258.
Mitschiner-Gura, Elisabeth, 95.
Modern, Max, 236.
Modes-Wolf, L., 87.
Möhler, Anton, 71.
Mohr, Adolf, 265.
Mohwinkel, Hans, 288.
Moldenhauer, Walter, 139.
Monnaie-Orchester 238.
Monteverdi, Claudio, 189.
Montilles (Kapellmeister) 189.
Moog, Willi, 235. 283.
Morales, Christobal, 279.
Mörke, Eduard, 65. 66. 69. 70.
184. 256.
Morro, Paula, 234.
Morsch, Anna, 22.
Moscheles, Ignaz, 136. 183.
Mosenthal, G., 266.
Moser, Hans Joachim, 38.
da Motta, José Vianna, 267. 268.
269. 270.
Mottl, Felix, 92. 94. 134. 258.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 4.
25. 38. 39. 40. 42. 44. 45.
46. 47. 48. 52. 61. 64. 79.
80. 87. 91. 92. 93. 94. 95.
96. 102. 104. 139. 140. 180.
185. 188. 189. 191. 216. 217.
219. 220. 222. 227. 235. 236.
238. 239. 283. 284. 285. 286.
Mozart-Verein (Dresden) 141.
Mraczek, Gustav, 46.
Mühlbauer, Franz Xaver, 42.
Mühlfeld, Hans, 92.
Mülkens, Maria, 236.
Müller, Adolf, 181.
Müller, A. E., 136.
Müller, Gustav, 46. 240.
Müller, Hans, 235.
Müller, Josef, 182.
Müller-Brunow 12.
Müller-Prem, Fritz, 282.
Müller-Reichel, Therese, 40. 287.
Münch, Ernst, 191.
Musica Divina (Zeitschrift) 217.
Musik, Die (Zeitschrift), 134. 219.
Musikbuch für Österreich 219.
Musikgesellschaft, Internationale,
219.
Musikpädagogischer Verband,
Deutscher, 22.
Musik- und Theaterzeitung,
Rheinische, 134.
Musikverein, Allgemeiner Deut-
scher, 94.
Musikverein (Dortmund) 44. 45.
Musikverein (Düsseldorf) 92.
Musikverein (Essen) 93.
Musikverein (Kopenhagen) 190.
Musikverein (Münster i. W.) 286.
Musikverein (Osnabrück) 287.
Musikverein (Pforzheim) 287.
Musikverein (Stettin) 240.
Musik-Zeitung, Neue, 126.
Mysz-Gmeiner, Lula, 41. 89. 95.
285.
Naef, Alfred, 45. 189.
Nagel, A., 44.
Nagel, Albine, 39.
Nagl (Erzbischof) 216.
Napoleon, Alfredo, 268.
Napoleon, Arthur, 267. 268.
Nast, Minnie, 39. 86.
Nedbal, Oscar, 143. 236.
Neeter, Philipp, 287.
Neff, Karl, 284.
Neitzel, Otto, 93. 234. 262. 265.
Nepomuceno, Alb., 271. 272.
Neruda, Franz, 190. s. Toten-
schau XIV. 14.
Neßler, Victor, 262. 265.
Netto, Barrozo, 271. 272.
Neubeck, Ludwig, 235.
Neuendorf, Woldemar, 37.
Neukomm, Sigismund, 94.
Newsidler, Hans, 17.
Ney van Hoogstraten, Elly, 92.
236. 239. 286.
Nicodé, Jean Louis, 287.
Nicolai, Otto, 46.
zur Nieden, Margret, 41. 283.
Niemann, Albert, 139.
Niemann, Walter, 144. 274.
Nigrini, Valeska, 87. 191. 235.
Nikisch, Arthur, 45. 47. 142.
190. 227.
Nießen, Wilhelm, 284. 286.
Nietzsche, Friedrich, 71.
Nissen, Adelheid, 88.
Nitzsche, Friedrich, 44.
Noordewier-Reddingius, Alida,
88.
v. Oberleithner, Max, 234.
Ochs, Erich, 41.

- Ochs, Siegfried, 41.
 Ochsenkühn, Sebastian, 17.
 Ockert, Otto, 234.
 Oehl, August, 85.
 Oeser, Paul, 287.
 v. Oettingen, Arthur, 237.
 Ohlhoff, Elisabeth, 90. 239.
 Ohmann, Max, 283.
 Ohrmann, Fritz, 90. 187.
 Okeghem 279.
 Oldenburg, Marta, 91.
 Oldörs, H., 45.
 Opernchor, Kgl. (Berlin), 139.
 Opernhaus, Deutsches, 39. 184.
 Opernhaus, Kgl. (Berlin), 38.
 Oppenheim, Hans, 90. 140.
 Oratorienverein (Kassel) 46.
 Oratoriumvereinigung, Christ-
 elijke (Amsterdam), 88.
 Orchester, Philharmonisches
 (Berlin), 41. 42. 88. 89. 186.
 238.
 Orchester, Philharmonisches
 (Dortmund), 39. 44.
 Orchester, Philharmonisches
 (Elberfeld), 189.
 Orchester, Städtisches (Barmen),
 236.
 Orchester, Städtisches (Elberfeld),
 283.
 Orchester, Städtisches (Frei-
 burg i. Br.), 283.
 Orchester, Städtisches (Köln), 47.
 Orchester, Städtisches (Magde-
 burg), 95.
 Orchester, Städtisches (Rostock),
 287. 288.
 Orchester, Städtisches (Straß-
 burg), 191.
 Orchesterverein (Berlin) 187.
 Orchestervereinigung (Posen)
 240.
 Ordenstein, Heinrich, 94.
 Orobio de Castro, Max, 143.
 Orthmann, Willy, 94.
 Ossian 134.
 Osterwald 254. 256. 257. 258.
 Oswald, Henry, 271. 272. 273.
 de Otero 273.
 v. Othegraven, s. Totenschau
 XIV. 14.
 Otto, Anton, 87.
 Overhoff, Elfride, 234.
 Pabst, P., 85.
 Paderewski, Ignaz, 43. 139. 141.
 Paganini, Achille, 144.
 Paganini, Nicolo, 18. 90. 144
 (Bilder).
 Palestina, Pierluigi, 279.
 Panthés, Marie, 189.
 Panzner, Karl, 92. 93.
 Papsdorf 286.
 Parbs, Margarete, 43.
 Pardy, Armand, 235.
 Pätzold, Karl, 37.
 Pauer, Max, 44. 46. 89. 96.
 Pauli, Walther, 46.
 Paumann, Konrad, 16. 17.
 Pembaur, Josef, 188.
 Pencz 20.
 Pergolesi, G. B., 39.
 Perugino 48 (Bild). 96.
 Peterlini, Josef, 220.
 Peters, Edition, 136.
 Peters, Max, 135.
 Petri, Egon, 88. 141. 288.
 Petzet, Walter, 288.
 Peurl, Paul, 44.
 Pfannschmidt, Heinrich, 135.
 233.
 Pfeifer, Liesel, 287.
 Pfützner, Hans, 72. 87. 143. 191.
 239. 263. 265. 282. 283.
 Philippl, Maria, 142. 190. 283.
 Picasso 64.
 Pick, Rudolf, 234.
 Pickert, Adelheid, 139.
 Pinks, Emil, 285.
 Pistori, Richard, 236.
 Plachke, Friedrich, 236.
 Plachke-v. d. Osten, Eva, 46.
 Platon 81. 179.
 Plathow, Bruno, 234.
 Plöddemann, Martin, 66.
 Plügge (Musikdirektor) s. Toten-
 schau XIV. 16.
 Plümer, F., 95.
 Podbertsky, Theodor, 94.
 Pohl, C. F., 216.
 Pohle, Alfred, s. Totenschau
 XIV. 13.
 Pohlitz, Karl, 92.
 Ponchielli, Amilcare, 44.
 Poppen, Fr., 94.
 Pörken, A., 44. 45.
 Poschner, Agnes, 87. 235.
 Posa, Oskar C., 46. 72.
 Possony, Ernst, 87. 191. 235.
 Potthof, Ernst, 93.
 Potz, Elisabeth, 236.
 Praetorius, Ernst, 236.
 Praetorius, Michael, 13. 14.
 Preitz, Gerhard, 233.
 Premyslav, Leopold, 89.
 Prenzler, Rudolf, 287.
 Preyer 220.
 Prieger, Erich, 256. 257.
 v. Procházka, Rudolph Frhr.,
 253. 254.
 Prost, Carl, 135. 280.
 Provinzial-Sängerbund, West-
 fälischer, 284.
 Prüwer, Julius, 86. 282.
 Puccini, Giacomo, 87. 139. 185.
 282.
 Puhlmann-Harmonium 237. 238.
 Purcell, Henry, 80.
 Quantz, J. J., 175.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 41.
 48. 89. 286.
 Rabich, Ernst, 281.
 Rachmaninoff, Sergei, 272.
 Racky, Rudolf, 233.
 Radig, P., 94.
 Raff, Joachim, 89. 136.
 Raffael 48.
 Ramrath, Konrad, 72.
 Rappoldi-Kahrer, Laura, 141.
 Rasch, Hugo, 139.
 Rasch, Joh., 44. 45.
 Rauchenecker, Benno, 265.
 Rauschenbusch, Else, 189.
 Raven, Theo, 138.
 Raw, G., 279.
 Rebbert, K., 45.
 Reclam, Philipp, 253.
 Reger, Max, 36. 43. 71. 72. 83.
 88. 93. 134. 188. 283. 285.
 Rehbold, Fritz, 190.
 Reibold, Otto, 93.
 Reichardt, Joh. Fr., 45.
 Reichel, Bernhard, 137.
 Reichert, Joh., 188.
 Rechner-Feiten, Anna, 186.
 Reinecke, Carl, 263. 265.
 Reiner, Fritz, 39. 188.
 Reinhardt, Della, 282.
 Reinick, Robert, 66.
 Reiß, Albert, 282.
 Reitz, Fritz, 96.
 Reitz, Karl, 94.
 Rembrandt 64. 276.
 Rembrt 236.
 Rémond, Fritz, 185.
 Renner, Willy, 137.
 Renoir 64.
 Repky, R., 44. 186.
 Reuß, August, 92.
 Reuß, Wilhelm, 234.
 Reuß-Walsch, Thilde, 234.
 Reuter, Felix, 186.
 v. Reuter, Florizel, 42. 90.
 Révész 279.
 Rey Colaço, Alexandre, 268.
 269. 270.
 Rheinberger, Joseph, 93.
 Richards, M., 138.
 Richter, Hans, 227. 258.
 Richter, H. (Klarinetist), 141.
 Richter, Otto, 141.
 Riedel-Verein 47.
 Riemann, Hugo, 28. 82. 134.
 135. 181. 219. 224.
 Riemann, Ludwig, 93.
 Ries, Ferdinand, 181.
 Ries & Erler 137.
 Rieter-Biedermann 220.
 Rietz, Julius, 189.
 Rilke, Rainer Maria, 71.
 Ringgarden, Kurt, 44.
 Ritter, Alexander, 67. 68. 234.
 262. 263. 265.

- Ritter, Hans, 17.
 Ritter-Schmidt, Alice, 188.
 Rittner, Paul, 287.
 Rochlitz, Joh. Fr., 164. 229. 276.
 Rode, Hedwig, 239. 287.
 Rode, Wilhelm, 86.
 Rohloff, Hermann, 281.
 Rohloff, Max, 280.
 Röhmeier, Theodor, 287.
 Rohr, Katharina, 185.
 Rohrbach, H., 140.
 Roller, Max, 40.
 Rörich (Verleger) 220.
 Rosé, Arnold, 143.
 Rosé-Quartett 238.
 Rosenthal, Moritz, 41.
 Rosenthal, Wolfgang, 191. 287.
 Roser, C., 44. 45.
 Rosmer, Ernst, 266.
 Rossini, Gioacchino, 91. 234. 248.
 Roter, Ernst, 240.
 Rothenbücher, Max, 45.
 Rotter, Ludwig, 220.
 Rottmayr 240. 288.
 Rubinstein, Anton, 136. 262. 265. 269.
 Rückauf, Anton, 69.
 Rückert, Friedrich, 66. 256.
 Rückward, Fritz, 42.
 Rüdél, Hugo, 92. 95. 139. 286.
 Rüdiger, Hans, 39.
 Rudigier (Bischof) 220.
 Rudolph (Sängerin) 46.
 Rueff, Rolf, 95.
 Ruegger 273.
 Rüfer, Philipp, 89. 91.
 Ruge, Arnold, 254.
 Rundschau, Gregorianische, 217.
 Rundschau, Neue (Zeitschrift), 222.
 Rundschau, Ostdeutsche, 216.
 Rung, Frederik, 190.
 Rung-Keller (Dirigent) 190.
 Rungenhagen, Karl Friedrich, 230.
 Rupp, Fritz, 40.
 Rupp, J. E., 239.
 Rust, Wilhelm, 227.
 Ruth-Sommer, Hermann, 48. 96.
 Sachs, Hans, 19.
 Saint-Saëns, Camille, 3. 4. 8. 12. 88. 126. 136. 139. 189. 269.
 Salieri, Antonio, 220.
 v. Salis, Joh. G. Frhr., 134.
 Salvatini, Mafalda, 234.
 Sandberger, Adolf, 45. 189.
 Sanden, Aline, 87. 235.
 Sander, Constantin, 255.
 Sandow, Eugen, 44.
 Sandow, Julius, 44.
 Sängerbund, Steirischer, 46.
 Sängerkhor, Barmer, 236.
 Sängerbund, Oberbarmer, 236.
 Sängerkreis, Deutscher (Elberfeld), 189.
 Sanvageol, Wilma, 284.
 Saran, August, 253. 255.
 de Sarasate, Pablo, 190.
 Sarata, Therese, 190.
 Satz, Cäcilie, 43.
 Satz, Elsa, 43.
 Sauer, Emil, 188.
 Sauret, Émile, 136.
 Scarlatti, Domenico, 96.
 Schachleiter, Alban, 217.
 Schaefer, Karl L., 35.
 Schäffer, Julius, 258.
 Schantl, Alois, s. Totenschau XIV. 15.
 Schapira, Wera, 47.
 Scharff, Th., 135.
 Schartel, Rudolf, 90.
 Scharwenka, G. Walter, 281.
 Scharwenka, Xaver, 35. 90.
 Schatter, Paul, s. Totenschau XIV. 14.
 Schäuffelin 20.
 Scheffel, Joseph Victor, 69. 70.
 Scheidemantel, Karl, 38.
 vom Scheidt, Julius, 87. 185. 190.
 Schennich, Emil, 189.
 Schennich-Braun, Hedwig, 189. 236.
 Schering, Arnold, 28.
 Scherrer, Heinrich, 18. 19. 139.
 Scheulen 45.
 Schick, Emma, 93.
 Schiedermair, Ludwig, 181.
 Schiedmayer (Pianofortefabrik) 237.
 Schikaneder, Emanuel, 217.
 Schiller, Friedrich, 58. 134. 180.
 Schillings, Max, 71. 72. 143. 263. 264. 265. 283.
 Schindler, Anton, 51. 61. 124.
 Schindler (Komponist) 72.
 Schink, Fritz, 187.
 Schirmer, R., 45.
 Schittler, Ludwig, s. Totenschau XIV. 13 und XIV. 14.
 Schlaf, Johannes, 9.
 Schlembach, Joseph, 39. 44.
 Schlick, A., 237.
 Schlitter 218.
 Schloßhauer-Reynolds, Eleanor, 42.
 Schmedes, Erik, 185.
 Schmedes, Paul, 41. 47. 186.
 Schmemann, Julie, 234.
 Schmid, Eugen, 182. 183.
 Schmid, Josef, 84.
 Schmidt, Richard, 94.
 Schmidt-Reinecke 45.
 Schmieter, Georg, 40.
 Schmitt, Friedrich, 12.
 Schmitt, J., 136.
 Schmitz, Hans, 189.
 Schmuller, Alexander, 88.
 Schnabel, Artur, 42. 46. 48. 88. 90. 238. 239.
 Schnabel, Friedrich, 93.
 Schnabel-Behr, Therese, 239.
 Schneider, Friedrich, 253.
 Schneider, Hedwig, 91.
 Schneider, Max, 259.
 Schnerich, Alfred, 217. 218. 219. 240. 288.
 Schnitzler, Arthur, 266.
 Schöck, Othmar, 96.
 Schöffel, W., 94.
 Schöll, Hedwig, 92.
 Scholtz, Hermann, 188.
 Scholz, Bernhard, 192 (Bild). 274.
 Scholz, Heinrich, 83.
 Scholz, Wilhelm, 140.
 Schönberg, Arnold, 36.
 Schongauer, Martin, 20.
 Schönherr, Carl, 47.
 Schoonderbeek, Johan, 88.
 Schott, Ottilie, 288.
 Schramm, Paul, 43.
 Schreck, Gustav, 37. 85.
 Schreiber, Frieda, 41.
 Schreker, Franz, 265.
 Schrey, Lili, 286.
 Schröder, E., 45.
 Schröder, Else, 44.
 Schröder, Karl, 185.
 Schröder, Rudolf Alexander, 72.
 Schrödter, Ad., 144.
 Schubart, D. Chr., 134.
 Schubert, Erik, 87.
 Schubert, Franz, 32. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 66. 68. 70. 90. 91. 94. 96. 134. 186. 188. 189. 220. 237. 239. 240. 253. 254. 277. 283. 285. 286.
 Schubert, Oskar, 44. 186.
 Schubert, Richard, 138.
 Schuberth jr., Fritz, 233.
 Schubring 181.
 Schuch, Benno, 44. 187.
 v. Schuch, Ernst, 45. 87. 140. 142. 188.
 Schüler, C., 235.
 Schulhoff, Liesl, 188.
 Schulz, Heinrich, 287. 288.
 Schulz, Helene, 140.
 Schulz-Beuthen, Heinrich, s. Totenschau XIV. 13. 230.
 Schulze-Prisca, Mimy, 187.
 Schulze-Prisca, Walter, 187.
 Schumacher-Großkopf, Hildgard, 287.
 Schumann, Georg, 41. 89. 143. 186. 240. 283.
 Schumann, Gustav, 189.
 Schumann, Robert, 42. 44. 45. 46. 47. 66. 68. 71. 89. 90. 93. 94. 96. 131. 133. 134. 137.

188. 227. 228. 229. 254. 256.
257. 259. 267. 269. 271. 272.
273. 276. 277. 283. 285. 287.
Schumann-Heink, Ernestine, 286.
Schumann-Trio 41.
Schuricht, Karl, 144.
Schütz, Adolf, 41.
Schütz, Heinrich, 180.
Schütz, Ludwig, 91.
Schützendorf (Sänger) 87.
Schwalbe, Walther, 233.
Schwartz, Heinrich, 137.
Schwarz, Franz, 138.
Schwarz, José, 273.
Schwerdt, Franz, 39.
Schwickerath, Eberhard, 142.
v. Schwind, Moritz, 38. 64.
Schytte, Ludwig, 136.
Scriabine, Alexander, 136. 139.
s. Totenschau XIV. 17. 286.
Scribe, Eugène, 185.
Sealsfield 257.
Seebe, Magdalene, 39.
Seelig, Oskar, 285.
Sehested, Hilda, 190.
Seidel, Wilhelm, s. Totenschau
XIV. 14.
Seidemann, August, 284.
Seidl, Joh. Gabriel, 66.
Seiß, J., 239.
Seitz 237.
Sekles, Bernhard, 85.
Sembach, Josef, 282.
Sembrich, Marcella, 286.
Senius-Erlar, Klara, 41. 140.
Senfft v. Pilsach, Frhr., 255.
Serato, Arrigo, 286.
Settekorn, R., 92.
Seyler (Komponist) 220.
Seyffardt, Ernst H., 94. 284.
Sgambati, Giovanni, 45. 93. 143.
191. 288.
Shakespeare, William, 32. 184.
228.
Sibelius, Jean, 36.
Siebold, Martha, 90.
Siegel, C. F. W., 231. 232.
Siegel, Else, 47.
Siegert, Ewald, 188.
Sieman, Heinrich, 94.
Siewert, Adolf, 236.
Siewert, Hans, 94.
Signac 64.
Sigwart, Botho, 93.
Silcher, Friedrich, 94.
Simon, Alfred, 288.
Simon, James, 139. 288.
Simons, Theodor, 236.
Simonsen (Komponist) 190.
Simrock, N., 83.
Sinding, Christian, 90. 136. 187.
Singakademie (Berlin) 41. 89. 185.
Singakademie (Breslau) 187.
Singakademie (Chemnitz) 188.
Singakademie (Dortmund) 45.
Singakademie (Halle) 254.
Singakademie (Leipzig) 191.
Singelée, J. B., 136.
Singverein, Barmer, 236. 283.
Sinigaglia, Leone, 136.
Sitt, Hans, 85. 191.
Skibicki, M., 186.
Slezak, Leo, 46. 87. 184. 234.
239.
Smetana, Friedrich, 41. 46. 188.
Sohm, Hermann, 220.
Solario, Andrea, 48 (Bild). 96.
Sommer, Hans, 72. 265.
Sophokles 179.
Sothmann, Ida, 285.
Spaan, Bernhard, 45.
Spiegel, Magda, 40.
Spielmann, Leopold, 91.
Spier, Lassalle, 90.
Spilcker, Max, 285.
Spinoza, Baruch, 81.
Spitta, Philipp, 258.
Spitzner, Alfred, 141.
Sporck, Graf, 266.
Stabernack, Carl, 43.
Stange, Hermann, 94.
Stapelfeldt, Martha, 187. 284.
Stark, Ludwig, 136.
Starke, Gustav, 235. 283.
Starke, Toni, 283.
Stavenhagen, Bernhard, 96. 189.
Stier, Harry, 235.
Stein, Lola, 39.
Steinbach, Fritz, 41. 93. 95. 190.
Steiner-Rothstein, Gertrud, 90.
Steingräber Verlag 85. 137. 182.
233. 280.
Stenz, Arthur, 188.
Stephan, Hermann, s. Toten-
schau XIV. 14.
Stephani, Hermann, 85. 236.
287.
Stephanie (Sänger) 142.
Sternfeld, Richard, 232.
Sternheim 7.
Stieber, Richard, 282.
Stiebitz, Kurt, 260.
Stieglitz, H., 32.
Stiehl 75.
Stiles, Werner, 39. 86.
Stimmel, J., 45.
Stimmer 20.
Stoeßel, Albert, 90.
v. Stolberg, F. L. Graf, 134.
Stoltz-Premyslav, Eugenie, 89.
Stolz 45.
Stolz, Gustav, 94.
Stolz, Susanne, 138.
Stolzenberg, Hertha, 184. 186.
Storm, Theodor, 66.
Stoye, Paul, 45.
Straesser, Ewald, 72. 83. 84. 88.
Stransky, Josef, 286.
Straube, Karl, 47. 191.
Strauß, Eduard, 179.
Strauß, Johann (Vater), 130. 179.
Strauß, Johann (Sohn), 86. 179.
Strauß, Josef, 179.
Strauß, Richard, 3. 5. 35. 41.
44. 46. 47. 71. 88. 90. 91.
92. 139. 140. 142. 186. 188.
223. 234. 235. 239. 263. 264.
265. 282. 283. 284. 285.
Strawinski, Igor, 189.
Streicher, Theodor, 72. 232.
Streichquartett, Barmer, 236.
Streichquartett, Böhmisches, 46.
143. 188. 239.
Streichquartett, Rheinisches, 189.
283.
Striegler, Kurt, 45.
Stronck-Kappel, Anna, 88. 89.
93. 187. 189.
v. Strümpell 47.
Stübing, Adolf, 233.
Stuhr, Anna, 94.
Stumpf, Carl, 28. 279.
Stünzner, Elisa, 39.
Sullivan, Arthur, 80.
Sulzbach, Emil, 233.
v. Suppé, Franz, 234.
Suter, Hermann, 288.
Svendsen, Johan, 283.
van Swieten, Gottfried, 51.
Symphoniekonzerte (Dortmund)
45.
Symphoniekonzerte (Essen) 93.
Symphoniekonzerte (Genf) 189.
Symphoniekonzerte (Graz) 46.
Symphoniekonzerte (Lübeck) 285.
Symphoniekonzerte, Städtische
(Straßburg), 191.
Symphonieorchester, Bostoner,
286.
Symphonieorchester, New Yorker,
286.
Synagogenchor (Berlin) 186.
Szanto, Jani, 285.
Szendrei, Alfred, 39.
Szendy, Arpad, 47.
Szigeti, Josef, 284. 285.
Tageblatt, Berliner, 237.
Tanaka, Shohé, 181.
Tänzler, Hans, 39. 40.
Tartini, Giuseppe, 45. 95.
Tausig, Karl, 182. 183.
Taufwitz 31.
Telemann, Joh. Philipp, 43. 165.
166.
Telmanyi, Emil, 190.
Teniers d. J., David, 96 (Bild).
Terborch, Gerhard, 96 (Bild).
Tester, Emma, 285.
Teubner, B. G., 135. 260.
Thayer, A. W., 52. 124.
Thelen, August, 37.
Therig, A., 92.

- Thoma, Hans, 64.
 Thomann, K., 144.
 Thomson, César, 189.
 Thornberg, Julius, 41. 43. 89. 139.
 Thuille, Ludwig, 71. 95. 143. 239. 263. 265. 285.
 Tieck, Ludwig, 230.
 Tillyard, H. J. W., 135.
 Tintoretto, Jacopo, 48 (Bild). 96.
 Tischer, Lilli, 91.
 Tischer & Jagenberg 83.
 Titz-Harmonium 187.
 Toller, Georg, 86.
 Tomaschek, J. W., 220.
 Tonhallegesellschaft (Zürich) 96.
 Tonkünstler-Orchester (Wien) 143.
 Tonkünstlerverein (Magdeburg) 95.
 Tonkünstlerverein (Straßburg) 191.
 Tonkünstlerverein, Wiener, 182.
 Toonkunst (Amsterdam) 88.
 Toscanini, Arturo, 282.
 Tosi, Pier Francesco, 165.
 Trautmann, Gustav, 239.
 Trautwetter, Paul, 287.
 Treves (Verleger) 126.
 Trinius, Hans, 39.
 Trio, Berliner, 89.
 Trio, Dresdener, 188.
 Trio, Rheinisches, 92.
 Trojan, Johannes, 280.
 Tschaiikowsky, Peter, 8. 136. 141. 142.
 Überfeldt, Ludwig, 181.
 Ucko-Hüsgen, Paula, 41. 288.
 Uhland, Ludwig, 19. 65. 66.
 Uhlig, Theodor, 255.
 Uhr, Charlotte, 239.
 Universitätssängerverein zu St. Pauli (Leipzig) 47.
 Unkel, Peter, 38. 139.
 Urak, E., 44.
 Urbach, Otto, 189.
 Urspruch, Anton, 263.
 Uz, Joh. Peter, 134.
 Vandenhoeck & Rupprecht 83.
 Vannucci, Pietro, 48 (Bild).
 Varga, Julius, 46.
 Varnhagen von Ense 181.
 Vas, Sándor, 47.
 Verdi, Giuseppe, 4. 87. 126f (V., ein Freund Deutschlands?) 142. 184. 222. 234. 247. 248. 282.
 Vereeniging tot Verbetering van den Volkszang 88.
 Verein der Musikfreunde (Kiel) 94.
 Verein der Musikfreunde (Lübeck) 285.
 Verein für Kammermusik (Braunschweig) 92.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Zürich) 288.
 Verein, Fröhscher, 240.
 Verein, Musikpädagogischer (Dresden), 188.
 Verhaeren, Emile, 64.
 Verlaine, Paul, 64.
 Vermeer, J. C., s. Totenschau XIV. 17.
 Viadana 279.
 Vidron, Angèle, 185. 234.
 Vieweg, Chr. Friedrich, 85. 135. 233. 280. 281.
 Vieuxtemps, Henri, 136.
 da Vinci, Lionardo, 48.
 Virdung, Sebastian, 17.
 Vogelstrom, Fritz, 235. 236. 283.
 v. d. Vogelweide, Walther, 69.
 Vogt, Joh. Nep., 66.
 Vogler, Abt, 220.
 de Vogt, Carl, 283.
 Voigt, Fritz, 39.
 Voigt, Georg, 47.
 Volbach, Fritz, 284.
 Volkmann, Hans, 31. 192.
 Volkmann, Robert, 30ff (Krieg und Helden in R. V.s Tondichtungen). 188. 192 (Bild). 227ff (Zu R. V.s 100. Geburtstag). 283.
 Volkschor, Berliner, 139.
 Vorwerk, Arni, 236.
 Voß, Otto, 93. 94.
 Vrieslander, Otto, 72.
 Waack, Carl, 285.
 Wagenseil, G. Chr., 137.
 Waghalter, Ignatz, 184.
 Wagner, Franz, 47. 135.
 Wagner, Peter, 279.
 Wagner, Richard, 3. 4. 6. 7. 8. 10. 11. 12. 35. 36. 38. 39. 40. 41. 44. 45. 46. 47. 64. 66. 67. 69. 70. 71. 74. 83. 86. 87. 89. 91. 92. 93. 95. 131. 134. 141. 167. 177. 180. 184. 185. 189. 221. 222. 223. 225. 226. 227. 229. 231. 232. 234. 240. 244. 248. 255. 260. 265. 266. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288.
 Wagner, Siegfried, 95. 188. 189. 263. 264. 265. 278.
 Wagner-Verein, Deutscher, 232.
 Waldau, Max, 256.
 Waldmann, Wilhelm, 257.
 Waldteufel, Émile-Charles, s. Totenschau XIV. 13.
 Wahl, Elsa, 91.
 Walk, Max, 37.
 Walker, Edyth, 42. 89.
 Walkotte, Margarete, 43.
 Wallraf (Oberbürgermeister) 47.
 Walter, Bruno, 48. 142. 143.
 Walter, Eduard, 232.
 Walter, George A., 41. 89. 286. 287.
 Walter-Haas, Elsa, 287.
 Waltershausen, Hermann, 264. 265.
 Wangel, Hedwig, 186.
 Warwas, Erdmann, 141.
 v. Weber, Carl Maria, 18. 38. 39. 66. 85. 86. 91. 94. 136. 139. 168. 171. 223. 230. 234. 236. 244. 248. 276. 282. 283. 286.
 Weber, Martha, 235.
 Weber, Paula, 235. 283.
 Weber, Wilhelm, 182.
 Weckauf 45.
 Wedekind-Klebe, Agnes, 40.
 Wegeler, Franz, 181.
 Wehmer (Sängerin) 46.
 Weidele, Minna, 285.
 Weidt, Carl, 94.
 Weigl, Joseph, 220.
 Weimershaus, Emil, 287.
 Weinbaum, Alexander, 186.
 Weinbaum, Paula, 43. 286.
 Weingartner, Felix, 46. 72. 93. 94. 142. 185. 188. 190. 238. 262. 263. 264. 265.
 Weingartner-Marcel, Lucille, 238.
 Weinreich, Otto, 191.
 Weinreiter, S., 94.
 Weinwurm, Rudolf, 135.
 Weis, Karl, 265.
 Weisker, Rudolf, 234.
 Weismann, Julius, 83. 84. 94.
 Weißenfels, Marie, 40.
 Weißmann, Adolf, 237.
 Wendel, Ernst, 88. 92. 186.
 Wendland, Waldemar, 286.
 Wendling, Carl, 287.
 Wendling-Quartett 283.
 Werhard, Theo, 44. 234.
 Werhard-Poensgen, Mimi, 47. 86. 234.
 Werner, Helge, 87.
 Werner-Jensen, Paula, 89.
 Wesendonk, Mathilde, 7. 67.
 Wetz, Richard, 47.
 Wetzlar, Hermann, 43.
 Wetzlar, Otto, 43.
 Wetzler, H. H., 138.
 Weyersberg, Bruno, 89.
 Wichert, Ernst, 266.
 Wichgraf, Else, 41.
 Widmann, J. V., 266.
 Wieck, Fr., 136.
 Wiedemann, Curt, 135.
 Wiedemann, Max, 89.
 Wiemann, Robert, 240.
 Wieniawski, Henri, 136.
 Wieprecht, Wilh. Friedrich, 129.
 Wiese, Max, 235 („Die Liebe der Bersagliere“. Uraufführung in Kiel).

XIV REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER UND MUSIKALIEN

- | | | |
|--|---|---|
| <p>Wiesendanger, Paul, 88.
 Wildbrunn, Karl, 45.
 Wilde, Oscar, 71.
 Wildt, Franz, 44.
 Wilhelm der Eroberer 275.
 Wilhelm I., Kaiser, 127.
 Wilhelmj, August, 237.
 Wilhelmi, Julius, 282.
 Wille, Georg, 287.
 Winkelshoff, Heinrich, 47. 87.
 Winderstein-Orchester 191.
 Windsperger, Lothar, 239.
 Witt, Toni, 39.
 Witt, F. X., 217.
 Witte, G. H., 93.
 Wittekopf, Rudolf, 282.
 Wittenberg, Alfred, 187.
 Wohlgemuth, Gustav, 84. 191.
 284.
 Wolf, Charlotte, 47.
 Wolf, Hugo, 44. 45. 47. 65. 69.
 70. 92. 134. 239. 263. 265.
 282. 284. 285. 286.
 Wolf, Kuno, 233.
 Wolf, Otto, 88.</p> | <p>Wolf-Ferrari, Ermanno, 40. 234.
 Wolff, Henny, 44.
 Wolfram, Karl, 39.
 Wolfrum, Philipp, 93. 94.
 Wollgandt, Edgar, 141.
 v. Wolzogen, Elsa Laura, 240.
 v. Wolzogen, Ernst, 266.
 v. Wolzogen, Hans, 266.
 Wörl, Georg, 95. s. Totenschau
 XIV. 17.
 Wormsbächer, Heinrich, 283.
 Wucherpennig, Hermann, 40.
 Wüllner, Franz, 190.
 Wüllner, Ludwig, 41. 45. 93. 284.
 Wunderhorn-Verlag 36.
 Wunderlich, Otto, 141.
 Wunderlich, Philipp, 141.
 Wundt, Wilhelm, 28. 35.
 Wurm, Mary, 90.
 Wuzél, Hans, 46. 284.
 Ysaye, Theo, 189.
 Zabel, Fritz, 235.
 v. Zadora, Michael, 89. 190.
 Zander, Ernst, 140.
 v. Zanetti, Anton, 46.</p> | <p>Zapf, Joseph, 182.
 Zarlino, Gioseffo, 237.
 Zaschka, Willy, 283.
 Zeitung, Allgemeine Musikali-
 sche, 229.
 Zeitung, Vossische, 229.
 Zeitschrift für Musik, Neue, 254.
 Zelter, Karl Friedrich, 230.
 Zemanek, Wilhelm, 95.
 Ziegler, Anna Margareta, 39.
 Zilcher, Hermann, 72.
 Zilken, Willy, 87. 282.
 Zimbalist, Efreim, 286.
 Zimmermann, Emmy, 288.
 Zimmermann, Jul. Heinr., 36. 84.
 85. 135. 232. 281.
 Zöhrer 46.
 Zola, Émile, 71.
 Zoll (Konzertmeister) 285.
 Zöllner, Heinrich, 41. 182. 185.
 234. 262. 263. 265. 284.
 Zscherneck, Georg, 47.
 Zulauf, Ernst, 46. 47.
 Zuschneid, Karl, 281.
 Zuska, Leopoldine, 86.</p> |
|--|---|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- | | | |
|--|---|---|
| <p>Arend, Max: Zur Kunst Glucks.
 35.
 Auerbach, Felix: Historische
 Entwicklung und kulturelle
 Beziehungen der Akustik.
 135.
 Bauer, Moritz: Die Lieder Franz
 Schuberts. I. Bd. 134.
 Behr, Otto: Natur-Harmonie.
 Grundlage zur vollkommenen
 Tonkunst. 181.
 Beiträge zur Akustik und Musik-
 wissenschaft. Herausgegeben
 von Carl Stumpf. 8. Heft.
 279.</p> | <p>Freiesleben, Gerhard: Recht und
 Tonkunst. Eine gemeinver-
 ständliche Darstellung des
 musikalischen Urheber- und
 Verlagsrechts. 231.
 Riemann, Hugo: Musik-Lexikon.
 8. Auflage. Lieferung 2—10.
 82.
 — Studien zur byzantinischen
 Musik. 134.
 Schaefer, Karl L.: Einführung
 in die Musikwissenschaft auf
 physikalischer, physiologi-
 scher und psychologischer
 Grundlage. 35.</p> | <p>Scholz, Heinrich: Die Kirchen-
 musik in ihrer Bedeutung für
 das Leben der Kirche und
 des Volkes. 83.
 Sternfeld, Richard, s. Wagner.
 Überfeldt, Ludwig: Ferdinand
 Ries' Jugendentwicklung. 181.
 Wagner, Peter: Geschichte der
 Messe. Bd. I. 279.
 Wagner, Richard: Was ist
 deutsch? Schriften und Dich-
 tungen des Meisters für die
 Zeit des Heiligen deutschen
 Krieges ausgewählt von
 Richard Sternfeld. 232.</p> |
|--|---|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- | | | |
|---|---|---|
| <p>Amft, Georg: Kriegs- und Sol-
 datenlieder. 135.
 Appel, Karl Fr.: Ein deutsches
 Kaiserlied für Männerchor mit
 Baritonsolo und Orchester
 oder Klavierbegleitung. 182.
 Artz, Carl Maria: Vier Klavier-
 stücke. 137.
 Bach, Joh. Seb.: Sonate f-moll
 für Violine und Pianoforte.
 Bearbeitet von Max Reger.
 36.</p> | <p>Bach, K. Ph. E.: Konzerte in
 Es-dur und in F-dur für
 zwei Klaviere und Orchester.
 Herausgegeben von Heinrich
 Schwartz. 137.
 Bach-Busoni: Fantasia, Adagio
 e Fuga; Vier Duette; Capriccio
 über die Abreise des viel-
 geliebten Bruders. 35.
 Barmas, Issay: „Aus der Geiger-
 welt.“ Album für Violine und
 Klavier. Band I—III. 136.</p> | <p>Battke, Max: Jugendgesang. 85.
 Bauer, Friedrich: „Heil dir im
 Siegerkranz!“ Deutsche Na-
 tionalhymne in deutscher Ver-
 tonung. 85.
 Blaesing, Felix: „Unsern ge-
 fallenen Helden.“ Für ge-
 mischten oder Jugendchor.
 233.
 Busoni, Ferruccio: Drei Ka-
 denzen zu Beethovens Violin-
 konzert. 183.</p> |
|---|---|---|

- Clementi-Tausig: Gradus ad Parnassum. Herausgegeben von Eugen Schmid. 182.
 Deutsche Lieder aus großer Zeit. Heft 1—22. 281.
 Dittberner, Johannes: Zwanzig geistliche Lieder von Joh. Wolfg. Franck für gemischten Chor bearbeitet. 85.
 Einblattdrucke, Patriotische. 233.
 Elgar, Edward: op. 70. „Seufzer.“ Adagio für Streichorchester mit Harfe und Harmonium. 232.
 Erler, Hermann: „Deutschland in Ewigkeit.“ 281.
 van Eyken, Heinrich: Zwei Männerchöre. 37.
 Flugblätter des Wiener Tonkünstlervereins, Musikalische. Serie 1. 182.
 Fock, Dirk: op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 135.
 Foerster, Adolph M.: op. 32. Festmarsch für Orchester. op. 47. Suite No. 2 für Orchester. 232.
 Franck, Joh. Wolfg., s. Dittberner.
 Frey, Martin: op. 45. „Zu Gott!“ Motette für gemischten Chor oder Frauenchor. — op. 46. „Deutsches Matrosenlied“ für eine Singstimme mit Klavier. 85.
 — op. 41. „Weihnachtsstunden.“ Fünf neue Weihnachtslieder. 233.
 — Aus Deutschlands großer Zeit. Heft 3. 280.
 Fricke, Richard: Dankhymnus nach Worten des 95. Psalms für fünfstimmigen gemischten Chor, Solostimmen und Knabenchor. 37.
 Frieder, Karlhans: Sechs heitere Kriegslieder aus dem Kladderadatsch für eine Singstimme und Klavier. 37.
 Fuhrmeister, Fritz: Männerchöre a cappella. 85.
 Gambke, Martin: „Die Geschichte von Lüttich.“ Für Chor. 233.
 Glock, Joh. Philipp: „Kennt ihr den Mann?“ Ein Bismarck-Lied im Volkston. 182.
 Göhler, Georg: Neun Soldatenlieder. 137.
 — Zwei Stücke für Violine und Klavier. 232.
 Götzke, Wilhelm: Drei vaterländische Gesänge für dreistimmigen Schulchor. 233.
 Grétry, A. E. M.: Suite für Klavier zu zwei Händen. Frei bearbeitet von Bernhard Reichel. 137.
 Gretscher, Philipp: „In das Frankreich wollen wir marschieren.“ Marschlied 1914. 84.
 — op. 85. Zwei Männerchöre. 135.
 Große, Hedwig: „Aufs Grabkreuz.“ 281.
 — Kriegskindermarsch. 281.
 Grütters, Hugo: „Empor!“ Für Männerchor a cappella. 232.
 Haas, Robert: Sieben Lieder für eine tiefe Stimme. — Gesänge für hohe Stimme und Klavier. 280.
 Heinrich, Arthur: Neue Weisen für die Jugend. Heft I: Kriegslieder. 182.
 Heuser, Ernst: op. 81. Zwei Frauenchöre. 135.
 Hirsch, Carl: „Am Ufer des Flusses des Manzanares“ von Ad. Jensen. Für Frauenchor und Klavier oder kl. Orchester. — „Spanisches Ständchen“ von Ad. Jensen. Für Männerchor und Klavier oder kl. Orchester. 135.
 Hirtz, Arnold: Marschlied der Rheinländer 1914. 280.
 Hoyer, Karl: Phantasie über das altniederländische Dankgebet für Orgel. 84.
 Huber, Hans: Sonata quasi Fantasia für Violine und Klavier. 183.
 Jemnitz, Alexander: op. 8. Sonate für Klavier. 36.
 Jensen, Adolf, s. Hirsch.
 Jung, August: op. 11. Streichquartett. 83.
 Kahl, Oskar: op. 3. Trio für Violine, Violoncell und Klavier. 279.
 Kaun, Hugo: op. 97. Fünf Lieder. 84.
 — op. 98. Fünf Frauenchöre a cappella. 281.
 Keyl, B. Hans: Melodische Studien III zur Pflege des kurzen Anschlags in Form von sechs Humoresken. 137.
 Kriegeskotten, Fr.: „Wir Deutsche fürchten Gott.“ Für gemischten oder Schulchor. 280.
 Kronke, Emil: op. 99. Suite im alten Stil für Pianoforte und Violine. 36.
 Lewin, Gustav: Drei Lieder. 280.
 Liszt, Franz: „Consolations.“ Für Violine und Pianoforte bearb. von Walter Armbrust. 183.
 Loschky, Wilhelm Mathias: Zwei deutsche Kriegslieder aus dem großen Kriegsjahr 1914. 37.
 Louis Ferdinand, Prinz: op. 1. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 183.
 Lubrich sen., Fritz: „Heil Kaiser Dir!“ Neue deutsche Nationalhymne. 36.
 Mayerhoff, Franz: op. 39. „Aus großer Zeit.“ Lieder für eine Singstimme und Klavier. 181.
 Mayer-Mahr, Moritz: Die Technik des Klavierspiels. Bd. I bis III. 136.
 Neuendorf, Woldemar: „Wir Deutsche fürchten Gott allein.“ Soldatenlied. 37.
 Oehl, August: op. 33. Drei Lieder für gemischten Chor. 85.
 Peters, Max: „Das deutsche Kriegslied 1914.“ Für Männerchor mit Begleitung von Blasorchester oder Klavier. 135.
 Pfannschmidt, Heinrich: op. 40 No. 3. „Die ersten Toten.“ Für gemischten Chor. 135.
 — „Deutsches Trutzlied.“ Für gemischten Chor. — „Der Landsturm-Füsilier.“ Für Jugendgesang. 233.
 Preitz, Gerhard: Sechs Kinderreime für eine Singstimme und Klavier. 233.
 Prost, Carl: Reservistenlied 1914. Für Männerchor. 135.
 — Reservistenlied 1914. Für Männerchor. 280.
 Rabich, Ernst: „Unsere 42ern.“ Kriegslied für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung. 281.
 Reger, Max: op. 140. Eine vaterländische Ouvertüre für großes Orchester. 83.
 Reichel, Bernhard: Klavierstücke. Acht Klavierpoesien. — Aus verklungenen Tagen. — Bunt durcheinander. — Illusionen. — Lyrische Blätter. — Für fleißige Kinder. — Bourrée für zwei Klaviere zu vier Händen. 137.
 Renner, Willy: op. 3. Suite für Klavier zu zwei Händen. — op. 6. Präludien über den Namen Bach für Klavier zu zwei Händen. — op. 7. Impressionen. Sieben Klavierstücke. 137.

XVI REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGS-AUFSÄTZE

- Rohloff, Max: op. 16. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 280.
- Schmid, Josef: Festliches Interludium über ein vaterländisches Thema für Orgel. 84.
- Schreck, Gustav: „Für uns.“ Für Männerchor. 37.
- Kriegsgebet für gemischten Chor. 37.
- op. 45. „Der Herr ist der rechte Kriegermann.“ Für Sopran oder Tenor, Orgel und Chor. 85.
- Sekles, Bernhard: op. 23. Passacaglia und Fuge im vierfachen Kontrapunkt für Streichquartett. 85.
- Sibelius, Jean: op. 74. Vier lyrische Stücke für Klavier. 36.
- Singelée, J.-B.: Fantaisies pour Violon avec Piano. Revues par Arthur Seybold. 136.
- Sitt, Hans: Kryptagesang für Männerchor. — Soldatenlied für Männerchor. 85.
- Stephani, Hermann: „Die Geschichte von Lüttich.“ 85.
- Straesser, Ewald: op. 15. Streichquartett. 83.
- Streicher, Theodor: Gavotte und Menuett für Violine, Viola und Violoncell. 232.
- Thelen, August: „Soldatenabschied.“ Männerchor mit Bariton solo. 37.
- Wagenseil, Georg Christoph: Menuett in F-dur. Für zwei Klaviere zu vier Händen frei bearbeitet von Bernhard Reichel. 137.
- Wagner, Franz: Drei Chorgesänge für das deutsche Volk und Heer für gemischten Chor oder Männer- oder Kinderchor. 135.
- Walk, Max: „Die Wacht an der Weichsel.“ Männerchor. 37.
- Walter, Eduard: op. 62. „Der Waldsee.“ Für gemischten Chor. 232.
- Weber, Wilhelm: „Der Mutter Abschiedswort.“ Für Singstimme und Klavier. 182.
- Weismann, Julius: op. 50. Phantastischer Reigen für Streichquartett. 83.
- Wiedemann, Curt: „Das eiserne Gebet.“ Für Männerchor oder Schulchor und Klavier. 135.
- Wohlgemuth, Gustav: „Bismarck.“ Für einstimmigen Chor und Orchester. 84.
- Wolf, Kuno: „Emden.“ Für eine Singstimme und Klavier. 233.
- Zapf, Joseph: Kriegsgebet. 182.
- Zöllner, Heinrich: op. 134. „Schwarzwaldkonzert.“ Für eine Solostimme mit Männer- bzw. Knabenchor und Piano-forte. 182.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGS-AUFSÄTZE

- Adler, Guido: Die österreichische Tonkunst und der Weltkrieg. 131.
- Beuthner, Ernst: Heil dir im Siegerkranz. 129.
- Blech, Leo: Gegen den Schlußapplaus. 79.
- Bolte, Theodor: Bemerkungen über Robert Volkmann. 227.
- Dahms, Walter: Ein Vergessener und Verkannter. 228.
- Gallwitz, S. D.: England, das Land ohne Musik. 80.
- Englands musikalische Unfruchtbarkeit. 133.
- Göttmann, Adolf: Robert Volkmann. 229.
- Graf, Max: Der Kampf gegen die deutsche Musik. 180.
- Grawert, Theodor: Unsere Armeemärsche. 81.
- Hirschberg, Leopold: Kampfschilderungen des ausländischen „Deutschmeisters“ Cherubini. 81.
- Giacomo Meyerbeer und sein deutsches Vaterland. 180.
- Istel, Edgar: „Politische“ Musik. 78.
- Istel, Jules Écorcheville †. 274.
- Musikalische Schlachtenschilderungen. 276.
- Kaiser, Georg: Ein vergessener Liszt-Jünger. 230.
- Kleinpeter, Otto: Die Kultursendung der „Meistersinger.“ 277.
- Lehmann, Marta: Erinnerungen an Franz Kullak. 81.
- Leichtentritt, Hugo: Das musikalische Ohr. 275.
- Marsop, Paul: Unsichtbares Orchester und Deutsches Bühnhaus. 277.
- Moser, Hans Joachim: Berliner Musik von 1813. 229.
- Moszkowski, Alexander: Büllows Beethoven-Symphonie. 275.
- Pringsheim, Klaus: Ein deutsches Musikdrama („Die Jüdin“). 177.
- Püringer, August: Robert Volkmann. 227.
- v. Reznicek, E. N.: K. u. k. Militärmusik. 129.
- Salten, Felix: Eduard Strauß. 179.
- Schellenberg, Ernst Ludwig: Anton Bruckner, der Symphoniker. 276.
- Schierbaum, Heinrich: Lieder des hannoverschen Heeres. 130.
- Schmid, L.: Was Freund und Feind im Felde singen. 78.
- Schurzmann, Katharine: Ferdinand Hiller. 278.
- Storck, Karl: Deutsches Wesen und deutsche Musik. 130.
- Die Aufgabe der Musik im deutschen Leben. 177.
- Tessmer, Hans: Siegmund von Hausegger. 277.
- Volkmann, Hans: Robert Volkmann und unsere Zeit. 227.
- Waldbauer, Josef: Robert Volkmann. 227.
- Weingartner, Felix: Ein Nachwort zum Vorschlag für das verdeckte Orchester. 278.
- Zabel, Eugen: Bernhard Scholz und Albert Niemann. 274.
- Zeitung, Düsseldorf: Robert Volkmann. 228.
- Zuschneid, Karl: Zwei Tonpoeten. Zum Gedächtnis Chopin's und Schumanns. 133.

Erkönig.

Annell.

King

Pianissimo

forte

[illegible]

SCHUBERT: DER ERLKÖNIG



Heidenröslein. Op. 10

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

Violin

Quint.

Piano

forte.

SCHUBERT: DAS HEIDERÖSLEIN



XIV

21

Heidenröslein

Alte Melodie

Allegro

Piano

forte

The image shows a handwritten musical score for Schubert's 'Heidenröslein'. The score is written on ten staves. The first staff is for the vocal line, and the subsequent staves are for the piano accompaniment. The lyrics are written in German and are transcribed in the image. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). The tempo is marked 'Allegro'. The score is a transcription of the original manuscript, showing the composer's handwriting and the original notation.

Heidenröslein, du bist so schön,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,
 Ich hab dich lieb, ich hab dich lieb,

SCHUBERT: DAS HEIDERÖSLEIN



XIV

21

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 22 · ZWEITES AUGUST-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI:
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Man schreit jetzt in allen Künsten so sehr gegen die Regeln, und daß das Genie sich durch sie nicht könne binden lassen. Das letztere ist wohl auch wahr. Aber durch gänzliches Aufheben der Regel auch jene Köpfe davon zu befreien, die keine Genies sind, muß doch notwendig zum Unsinn führen, und das tut es auch.

Grillparzer

INHALT DES 2. AUGUST-HEFTES

WALTER NIEMANN: Das musikalische Wunderhorn. Von süddeutscher Romantik in Klavier- und Kammermusik fürs deutsche Haus

OTTO KELLER: Anton Bruckner-Literatur. I

JOSEPH BLOCH: Die reine Stimmung und die Intonationslehre

WERNER DEETJEN: Vom Ausklingen des Meistergesangs

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Rudolf Cahn-Speyer, Hjalmar Arlberg, Wolfgang Golther,
F. A. Geißler

KRITIK (Konzert): Halle a. S.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Bruckner-Medaille von Leo Zimpel; Ludwig Schittler

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

DAS MUSIKALISCHE WUNDERHORN
VON SÜDDEUTSCHER ROMANTIK IN KLAVIER- UND KAMMERMUSIK
FÜRS DEUTSCHE HAUS
VON DR. WALTER NIEMANN IN LEIPZIG

Des Knaben neues musikalisches Wunderhorn liegt um München vergraben. Sein wichtigster Verleger¹⁾ wohnte unter dem Schutz des Lind- und Tatzelwurms — nüchtern gesprochen: in der Lindwurmstraße —, und auf allen blaßgelblich getönten Heften reitet der mutige Knabe mit obbesagtem Wunderhorn auf fliegendem Rößlein in die Welt. Und unten in der Ecke verrät ein E. P., daß Emil Preetorius, der originelle Münchener Graphiker, diesen Heften ihre einfache, aber vornehme und künstlerische Uniform anzog.

Das läßt sich ganz als Verlagsreklame an, und schon sehe ich das Damoklesschwert in Gestalt eines ungeheuren Rotstiftes über meinen unschuldigen Blättern schweben. Allein, dieser Wunderhorn-Verlag ist nur das publizistische Sammelbecken für eine ganze Bewegung, deren wichtigste Richtlinien er selbst in seinem Leitwort klar vorgezeichnet hat: Pflege und Förderung der Hausmusikbewegung, Bekämpfung der gleichmachenden Einflüsse in der heutigen musikalischen Kultur durch Bevorzugung von allerhand seltenen Kunstformen, musikalische Wiedergeburt in Neuausgaben, namentlich der Meister des deutschen und italienischen Barock und Rokoko (Friedemann Bach, Geminiani, Pergolesi, Pisendel) und — vielleicht doch das Entscheidende — vorzugsweise Richtung einer süddeutschen Romantik. Sehen wir einmal von der kleinen Renaissance-Enklave ab, so sind das Punkte, deren Wichtigkeit für eine gesunde musikalische Kultur außer Frage steht.

Ehe wir untersuchen, inwieweit jeder Forderung Erfüllung wurde, wollen wir untersuchen, was denn das Wesen dieser Wunderhorn-Ecke in jenem Reiche ist, das wir unter dem Sammelbegriff der Münchener Schule oder der Münchener Neuromantik vergeblich zu fassen suchen.

Der klassizistischen Mendelssohn-Schumann-Reinecke-Tradition Leipzigs entspricht die klassizistische Rheinberger-Tradition Münchens. Dieser strenge Meister fugierten Stils, der allein in den weichen, stark chromatisierten Adagien seine süddeutsche Herkunft verrät, wird der Gründer aller süddeutschen Romantik. Stifter wird der von Hans von Bülow ob seines leidenschaftlich ausgeübten neudeutschen Mittleramtes so ehrlich gehaßte schwärmerische und heiße Lyriker Alexander Ritter (1833—96), dessen „Liebesnächte“ dem Boden von Tristans Burg entsprossen. Zu ihm strömen die Quelladern, die von Franz Liszt und Richard Wagner kommen. Nicht nur die persönlichen — Ritters Mutter war eine bewährte

¹⁾ Ludwig Schittler † (vgl. „Die Musik“ XIV. 13 und 14, „Totenschau“ S. V).

Freundin Wagners, Ritters Gattin Franziska eine Nichte des Meisters, Ritters Ansässigkeit nach seiner Verheiratung in Weimar machte ihn im Verkehr mit Liszt, Cornelius, Bronsart und Raff zum Komponisten —, sondern viel mehr noch die musikalischen, die den tiefen künstlerischen Ernst, den schweren Gefühlsreichtum seines in dramatischen Versuchen („Der faule Hans“, „Wem die Krone?“) versagenden lyrischen Schaffens bestimmten.

Von ihm, dem vornehmen Idealisten der engsten Wagner-Nachfolge, gehen jene Ströme, die zu den jungen damaligen Klassizisten Richard Strauß und Ludwig Thuille (1861—1907) führen und sie am entscheidenden Punkt ihrer Entwicklung der modernen Musik gewannen. Thuille wird als Erbe und Nachfolger Rheinbergers durch sein außergewöhnliches Lehrtalent der Vater der in der sogenannten „Münchener Schule“ verkörpertens süddeutschen neuromantischen Moderne, deren jüngste Landerwerbung das Wunderhorn-Reich bedeutet.

In der Richtung, die die Aufschrift „Münchener Neuromantik“ trägt, mischen sich in der Hauptsache Lisztsche, Wagnersche, Brucknersche, Rittersche, Thuillesche, Pfitznersche, Schillingssche, Klosesche und Regersche Elemente mit Straußschen. Schule gebildet hat unter diesen unmittelbaren Vorläufern der Münchener Moderne für den Wunderhorn-Kreis allein Thuille.

Einmal als Lehrer. Dessen Testament, die große Harmonielehre, gab der kürzlich allzu früh dahingegangene Rudolf Louis in gemeinsamer Arbeit 1907 bei Grüniger (Stuttgart) heraus. Darin liegt mehr wie zufällige Schicksalsfügung: das bedeutet, daß die, trotz seiner notwendig zur vielleicht etwas einseitigen Überschätzung alles Münchnerischen führenden musikalischen „Monachitis“ geistvolle und scharfgeprägte Persönlichkeit dieses Liszt-, Berlioz- und Bruckner-Biographen, dieses Geschichtschreibers der deutschen Musik der Neuzeit und Führers der Münchener Musikkritik mit ihrem Namen jener Harmonielehre den Stempel des offiziellen süddeutschen musikalischen Lehrbuches aufdrückte. Louis begann als Adept der Bahnsenschen Philosophie; er vollendete als Geschichtschreiber der süddeutsch-münchenerischen Moderne.

Dann als Tondichter. In der verzehrenden Glut und mimosenhaften Sensibilität der Empfindungen, in der breiten und edlen, gesangsmäßigen Linienführung auch der instrumentalen Kantilene reichen Ritter und Thuille Adolf Jensen, dem zarteren, doch ebenso fein und nervös organisierten Nachromantiker, gleichermaßen die Hand.

Auch Thuille ist Tondichter. Er ist König und Herr unseres Wunderhorn-Kreises. Der Dramatiker Thuille ist's nur in dem Märchentone seines „Lobetanz“. Der Kammer- und Klavierkomponist, der Lyriker Thuille ist's durchaus. Der aber ist durchweg der viel zu früh von uns geschiedene Thuille des letzten Jahrzehnts seines Lebens.

Der junge Thuille der achtziger Jahre vorigen Jahrhunderts, der Thuille des schönen Sextetts für Klavier und Bläser op. 6 (Breitkopf), der ersten Violinsonate op. 1 (Forberg) beginnt klassizistisch-romantisch. Der Thuille als Schutzpatron und Lehrer des Wunderhorn-Kreises ist modern. Vielleicht nicht in allem so ganz zu seinem Vorteil. Wohl hat dieser schwärmerische Lyriker und Naturpoet die Glut seiner Farben, die innige Beseelung seiner Naturstimmungen, die Reife und Kultur seiner Form- und Satzkunst aus seiner südtirolischen Heimat Bozen sich gerettet. Die alte naive Frische und ungezwungene Natürlichkeit der Erfindung aber ist der Moderne vielleicht doch zum Teil ein wenig geopfert. Jedes dieser, für den letzten Thuille entscheidenden Kammermusikwerke — das Klavierquintett in Es op. 20 (Kistner), die zweite Violinsonate in e-moll op. 30 (Süddeutscher Musikverlag), die Cellosone in d-moll op. 22 (ebendort) — läßt das erkennen.

Ihr Stil wird nun für die ganze süddeutsche Neuromantik, den Wunderhorn-Kreis eingeschlossen, vorbildlich. Mit kurzem Schlagwort umschrieben: er ist etwa der des chromatisierten und modernisierten Schumann, dessen Romantik die Thuillesche Moderne zur Neuromantik fortentwickelte.

Seine charakteristischen Kennzeichen bildet jene ins Kleine und Lyrische gewandte geschmeidige Chromatik und Enharmonik, die Halbtonfortschreitungen und harmonische Umdeutungen der Akkorde durch enharmonische Verwechslungen aufs äußerste ausnutzt und zugleich den Mittel- und Nebenstimmen neues und selbständiges Leben verleiht, bilden jene zuweilen beinahe leise manieristischen Modulationen in die Obersekunde oder Oberterz, jene Sequenzenschiebungen, die eine überaus freie Behandlung der Tonalität ermöglichen und letzten Endes aus Wagners Tristan-Landen kommen.

Bei Thuille allerdings beschneidet ihre, dem Lyriker doppelt gefahrvoll drohenden Auswüchse ein heißer und echter Gefühlsschwung, der die Schönheit und Langatmigkeit seiner melodischen Linienführung ermöglicht und in der Betonung der großen gesangsmäßigen Linie das Ganze über dem Einzelnen nicht vergißt. Und dies auch dort, wo der Schutzherr des ganzen Wunderhorn-Kreises vor uns steht: in der Klaviermusik, einer Gattung namentlich des häuslichen Musizierens, dem diese Studie in erster Linie gewidmet bleibt. Hier ist das meiste dem guten und poetisch nachempfindenden Liebhaber zugänglich. Die drei liebenswürdigen, noch von Schumannschem Geiste empfangenen Stücke op. 3 (Breitkopf), der herrliche, den Ton der „süßen Traurigkeit“ dieser ahnungsvollen Tage so ergreifend zart anschlagende „Vorfrühling“, der frische „Reigen“ aus op. 33 (Kahnt), die „Threnodie“ (b-moll) auf den Tod seines Freundes und Schülers Felix vom Rath, jene dunklere und tief leidenschaftliche Schwester der

Sgambati'schen „Nänie“, und die in Grieg's naturidyllischem Pastoralton gehaltene kraftvolle „Burla“ aus op. 37 (Kistner): in ihnen allen lebt der ganze Thuille.

Vielleicht nicht immer so glücklich haben sich manche der direkten und indirekten Jünger, deren Werke zu so entscheidendem Teile Thuillesche Züge tragen, daß man ruhig von einer Thuille-Schule auch innerhalb des Wunderhorn-Kreises reden darf, das üppige und gleißende Chroma seines Stils angeeignet. Wie Thuille, sind es ausnahmslos Lyriker und Dichternaturen. Ihr Musizieren ist immer warmblütig, lebendig, poetisch, malerisch-farbenfreudig, ihr Empfinden als modernes außerordentlich fein differenziert. Aber zuweilen scheint es doch daneben fast die Aufgabe des Münchener Neuromantikers zu sein, mit schillerndem Moll-Dur, mit überreich chromatisch-enharmonisch gewundenen Mittel- und Nebenstimmen die einfachsten melodischen Linien, Fortschreitungen und Kadenzierungen von der Welt harmonisch möglichst bis zur Unkenntlichkeit zu maskieren. Das zeigt sich um so verwirrender, je mehr die Kleinheit der Form solch buntes und glitzerndes harmonisches und schroffes modulatorisches Gewebe eigentlich verbietet.

Nun klinken wir das anheimelnde weiße Pförtlein auf, so da den Weg weist: „Zum Wunderhorn-Garten“. Zuerst aber fragen wir nach dem Heimatschein der Wunderhorn-Leute. Es sind alles Oberdeutsche: Bayern in weitaus überwiegender Mehrzahl, bayerische und richtige Schwaben, Badener, Deutsch-Tiroler, Vorarlberger, Deutsch-Schweizer und Rheinländer. Allen gemeinsam aber bleibt bis auf ganz wenige die Münchener, die Thuillesche oder — bei den jüngsten — die Regersche und Reger-Haassche Schulung in der Komposition, oder wenigstens die Zugehörigkeit zum engeren oder weiteren Thuilleschen Kreise, die gleiche direkte technische Schulung oder indirekte künstlerische Gesinnung.

Dem oberdeutschen Volkstum entspricht die oberdeutsche Landschaft. Alle diese Wunderhorn-Leute sind Naturpoeten feiner Art. Es ist nicht zufällig, daß die hochgesteigerte Chromatik und Enharmonik Thuilles in ihren Werken immer mehr die festen Formen und Konturen aufzulösen und die Farbe der Zeichnung überzuordnen beginnt. Daß z. B. Désiré Thomassin (geboren 1858), dessen Kammermusik in den letzten Jahren viel bemerkt wurde, ein Maler-Musiker ist, gibt nur einen äußerlichen Beleg dafür, wie breit die beseelte Natur, der landschaftliche Stimmungseindruck bis zur Impression in diese Kunst hineinklingt. Die Naturbilder, namentlich die zahlreichen poetischen Waldbilder der Thuille-Schule sind die ersten, aus Isarathens herrlichem Bannkreise geholten musikalischen Impressionen und zugleich ihre vielleicht doch poetischsten und schönsten Leistungen.

Da malt der Münchener Akademieprofessor Anton Beer-Walbrunn

(geboren 1864) des „Frühlings Einzug“¹⁾ oder, mit artig hausbackener Naivität, ein tobendes „Berggewitter“. In seiner ruhevoll breiten und melodischen Sing- und Spielfreudigkeit hat man Beer-Walbrunn den Münchener Schubert genannt. Jedenfalls ist er ein guter Anfang zu unserer Gartenwanderung: hier ist ein in unserer Zeit ganz seltenes naives Schaffen. Nicht allein von Schuberts, sondern auch von Beethovens Geist ist's empfangen. Freilich nicht von dem Olympier, dem tiefen Grübler, der z. B. in Walter Braunfels' Empfindungsschwere lebt, sondern von dem frühlingssonnigen und heiteren jungen Beethoven, dessen von lebhafter Figuration umrankte Melodien nicht zum Klavier, sondern eher zur Harfe zu passen scheinen.

Da schreibt der Deutsch-Mähre August Reuß (geboren 1871) eine schwerblütige und poesievolle symphonische Dichtung „Johannisnacht“ (Kistner) und sieben Klaviervariationen über ein Thema aus seiner Oper „Herzog Philipps Brautfahrt“, denen er den Titel „Landsommertage“ op. 22 gibt. Sie einen schöne meistersingerliche Polyphonie und eigene ernste, schwere und innerliche Natur mit treuem Thuille-Stil.

Da schreitet Heinrich Kaspar Schmid (geboren 1874) einen vielleicht etwas breiten und weiten, aber poesievollen „Waldgang“ entlang in Form einer Phantasie mit lockender Aussicht — einem wunderschönen, schwärmerisch ausruhenden Fis-dur Mittelsatz — und gibt gleich Reuß und anderen aus dem Wunderhorn-Kreise zu erkennen, daß seine gediegene Kunst gleich stark wie in Thuille in Schumann und Brahms wurzelt. Da nimmt uns Georg Stoeber (geboren 1879) in seinem op. 5 auf eine „Stürmische Wanderung“ mit und malt ein ander Mal eine „Einsame Wolke“. Wie Schmid's „Waldgang“, der ein verschwiegene Programm birgt — murmelndes Bächlein, Eintritt ins Waldesdunkel, Spiel des Windes in wiegenden Baumkronen, Traum des Dichters auf dem Moose, Waldesstille —, so sind auch diese Stoeberschen Stücke unmittelbarem Naturleben entsprossen; im kräftigeren und rhythmisch scharf geprägten Stil gleich echte Blüten Brahms-Thuillescher Mischung. Das Hohelied oberdeutschen Sommers stimmt der Badener Julius Weismann (geboren 1879) in seinem Kranz von Klavierstücken „Sommerland“ op. 32 an, fünf wunderschönen, sanft bewegten Idyllen. Oder er erzählt in op. 48 „Aus meinem Garten“ (Breitkopf & Härtel) von Blumen, Aprilschauern, blühenden Wiesen, Schmetterlingen, Fledermäusen und einer lieben kleinen Wiege im Grünen. Schreibt er aber ein großes Variationenwerk, so redet er auch da noch gern von einem „Spaziergang durch alle Tonarten“ (op. 27).

Mit Braunfels ist Weismann, der Sohn des verstorbenen berühmten Freiburger Zoologen, die reichste Begabung der süddeutschen Neuromantik.

¹⁾ Sofern kein anderer Verlag in Klammern vermerkt wurde, erschienen die angezogenen Werke im Wunderhorn-Verlag, München.

Die süddeutsche Naturromantik und -phantastik der Thuille-Schule lebt in seinen Werken, deren eines, die prächtigen acht „Wunderhornlieder“, schon äußerlich seine enge Zugehörigkeit zum Wunderhorn-Kreise belegen, wohl am reinsten fort. Thuilles südtirolerisch sattes und glühendes Kolorit ist zu einer üppigen modernen Stilisierung Eichendorffscher Zartheit und Buntheit in der musikalischen Farbgebung abgemildert. Sein Klavierzyklus „Aus meinem Garten“ ist eine süddeutsche Idyllensammlung nach Art Mac Dowells, die alles Feine seiner Kunst im Kleinen birgt, das vielleicht doch sein Eigenstes bleibt. Zu einer innigen, schwärmerischen und romantischen Naturbeseelung, zu einer mehr spielerisch leichten und beweglichen als tiefen Phantasie, die wie bei Erb und anderen Südwestdeutschen in ihrem rhythmischen Filigran und ihrer metrischen Freizügigkeit über die Vogesen hinüber nach dem neuen und neuesten Frankreich schaut, tritt im „Wiegenlied im Grünen“ ein ganz eigener Ton süßer Traurigkeit. Man denkt da an Mörike-Hugo Wolfs „Auf ein altes Bild“. Das Kindlein in der Wiege umschweben die Träume von einem einst harten und schweren Leben. Das ist so süddeutsch wie jenes, daß ein wirklich tiefer und unmittelbarer Herzenston etwa in der Art von Schumann und Brahms, Weismanns musikalischen Stammvätern, meist ausbleibt. Große konzertmäßige Formen — ich denke an das Violinkonzert, die fis-moll Violinsonate (Breitkopf), die Violin-Solosonaten, die Violin-Klaviervariationen und Fuge über ein altes Ave Maria, die Klaviervariationen — füllt diese reiche und lebendige Phantasie weniger überzeugend und natürlich. In den früheren Werken steckt noch allerhand Grieg. In den späteren stellen sich Brahms und Reger zu Thuille. Regers Barock entspricht da Weismanns Neigung, sich, z. B. im Finale der fis-moll Violinsonate, plötzlich an rhythmisch-elementare Einfälle, etwa in Form ostinater Baßfiguren, zu hängen. Von Brahms wie von der alemannischen Heimat gleichermaßen stammt endlich der leise und fein archaisierende Ton, wie auch die zarte christkatholische Mystik so mancher schöner, kirchlich gestimmter Seitenthemen seiner Sonaten. Modern in der Nutzung und Verschmelzung aller modernen Ausdrucks- und Stilelemente, von außergewöhnlicher Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit im Rhythmischen, bleibt Weismanns idyllisch-romantische Kunst immer musikalisch, poetisch und volkstümlich inspiriert, immer klangsinlich schön und eigen, immer kontrapunktisch interessant und meisterlich.

Wie der Frühling, so ist auch die Nacht die liebste Freundin des echten Romantikers. Sie zeigt ihm die Natur in ihren unheimlichen Zügen und Gestalten (Joseph Haas' drei Klavierstücke „Gespenster“, Joseph Schmid's kräftiger und dämonischer „Nächtlicher Reigen“), oder sie gibt ihm im Aufblick zum ewigen Sternhimmel religiösen Trost (Joseph Schmid's „Hymne an die Nacht“). Ihre unheimlichen Züge und Gestalten verkleinern und mildern sich ab zum Märchenreich der Kobolde, Zwerge und Wichtelmännchen.

Hier ist der nun an der Stuttgarter Akademie wirkende Joseph Haas (geboren 1879) König. Im Großen übte er seine Macht in den virtuosen „Eulenspiegeleien“, allerhand Variationen über ein kurzweiliges Thema. Im Kleinsten in der entzückenden Hausmusik seiner Tanzmärchen „Wichtelmännchen“ und der „Hausmärchen“. Diese mit spitzestem Pastellstift gezeichneten Miniaturen bedeuten die letzte Fortentwicklung des Reger'schen Scherzotyps in der äußersten Verkleinerung der Klavierminiatur. Das tappt, scherzt, huscht und kichert, das spinnt und webt spinnwebfeine Fädchen, das ruht in süddeutsch treuherzigen, volkstümlich gefärbten Trios oder kleinen Romanzen aus; kurz, hier lebt die Schwindsche Märchenwelt von Goethes „Heinzelmännchen“ noch einmal wieder auf, nicht schreckhaft, sondern ganz und gar freundlich und possierlich. Eine der schönsten Sammlungen des nordamerikanischen Naturromantikers Mac Dowell heißt: „Am Kamin“. Wohl, am Kamin, wenn die Dämmerung über die Wände kriecht, und die Funken aus den Holzscheiten schlagen, muß man auf diese „kleinen Dinge“ hören.

Und dann, wenn alles vorbereitet ist, wird man Gottfried Rüdigers „Märchenstunde“ op. 1 und seine vierhändigen „Bagatellen“ daranschließen und in ihm eine der feinsten und poetischsten Begabungen dieses Kreises für kleine Form willkommen heißen. Das sind echte und reizende Miniaturen, die in Poesie, Gefühl und Stimmung von Schumann, in Stil und Satz vielfach noch von Reger kommen. Damit aber sind wir zu beinahe nächtlicher Stunde schon mitten drinnen in der Hausmusik des Wunderhorn-Kreises.

Und hier verrät uns jene oben genannte „Hymne an die Nacht“ Joseph Schmidts, wie schon Weismanns „Ave Maria“-Variationen am deutlichsten eine starke christkatholische Unterströmung dieser Bewegung. Diese „Nachtgedanken“ kommen mindestens so stark wie von Thuille auch von Reger. Hier aber, in diesem weichen Ges-dur Gebet, tritt unwillkürlich Anton Bruckner segnend dazu.

Sein frommer Adagiengeist, der Geist Novalis' und der Nazarener spricht auch aus des jüngeren Josef Pembraurs (geboren 1875) „Drei Marienliedern“, zartesten religiösen Pastellen am Klavier, deren Singstimme über einem hochmodernen und bunten harmonischen Gewebe dahinschwebt. Der Vater (geboren 1848) dieses Leipziger Klavierpoeten und Konservatoriumsprofessors hat Robert Schumanns Geist treulich in Innsbruck, wo er als Universitätsmusikdirektor lebt, bewahrt. Seine Klavierwerke sind edler und echter, in größeren Formen ins Großzügige und Dramatische gewandter Schumann-Stil. Der christkatholischen Gruppe des Wunderhorn-Kreises gehören die beiden Elegien „Allerseelen“ op. 97 an, der naturpoetischen fast alles übrige. Hier ist er der Sänger des Herbstes („Herbstblätter“ op. 94, Rahter) von echter Empfindung in Trauer und

Trost. Die „Vier Klavierstücke“ op. 96 (Kistner), Nachtstücke zur Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winterszeit, schließen den Ring nach Schmidts „Nachtgedanken“ hinüber zwanglos und schön ab.

In den großen konzertmäßigen Formen hat sich die Tafelrunde der Wunderhorn-Leute erfreulich planvoll der fast ausgestorbenen Klavier-sonate, der Violinsonate und der Variation für Klavier allein oder mit Violine angenommen. Es sind Werke jugendlich modernsten Sturmes und Dranges darunter, wie des, durch Thuille und Regers Schule gegangenen Müncheners Hugo Daffner (geboren 1882), des durch Reger und den Leipziger Orgelmeister Karl Straube gebildeten Deutsch-Ungarn Alexander Jemnitz (geboren 1890) oder des Tirolers und folgerichtig bei seinem Landsmann Pembaur jun. und bei Stephan Krehl in Leipzig in die Schule gegangenen Emil Schennich um Weltanschauung und persönlichen Ausdruck ringende Klaviersonaten, die gewöhnlich beim letzten Beethoven beginnen und mit Till Eulenspiegels galgenhumoristischer Narrenpritsche und Nietzsches Übermenschentum bei Richard Strauß (Schennich), Reger (Daffner), bei Reger, Schönberg und Debussy (Jemnitz) landen. Aber es sind auch so ernste und reife, die beste Münchener neuromantische Schule ver- ratende Werke, wie die Klavier- und Violinsonaten von Julius Weismann, August Reuß oder Beer-Walbrunn dabei.

Besonders glücklich sind diese süddeutschen Neuromantiker in der Variation. Hier haben wir ja gleich in Heinrich Kaspar Schmidts gediegenen, auf Schumann-Brahms-Thuilleschem Boden erwachsenen Variationen über das reizende, ganz schlicht volkstümliche Spielmannslied „Will mein Junge Äpfel haben“ aus Thuilles Märchenoper „Lobetanz“ den besten Beleg ihrer auch äußerlich innigen Verbindung mit ihrem Meister. Und Walter Courvoisier (geboren 1875), ein hochbegabter Lyriker und Chorkomponist, tritt mit seinem, von einer Fuge geschlossenen, schönen op. 21 neben Weismann, Reuß, Haas, deren Variationen wir schon kennen lernten, dicht, ganz dicht an Thuille heran.

In den kleineren und kleinen Formen überwiegt das Lied, das Charakterstück und die Miniatur für Klavier, wie die Hausmusik mit Instrumenten. Im Charakterstück sprengen Walter Braunfels (geboren 1882) und Walter Lampe (geboren 1872) den häuslichen, den Thuilleschen und den Wunderhorn-Rahmen gleichermaßen. Einmal schreiben sie im wesentlichen für den Konzertsaal, dann kommen sie beide mehr von Beethoven, Brahms und (Braunfels) von Pfitzner, als von Thuille, und endlich sind sie beide mehr geistig-reflektive, klangspröde, als romantische gefühlsmäßige und klangsinnliche Naturen. Dem Liebhaber, wie wir ihn in dieser Studie im Auge haben, wird das meiste ihrer Werke technisch kaum zugänglich sein. Wir können sie dem Wunderhorn-Kreise nicht zurechnen und lassen sie, obwohl Braunfels die weitaus stärkste und persön-

lichste jüngere Begabung der Münchener Neuromantik darstellt, diesmal beiseite.

Die Hausmusik des Wunderhorn-Kreises charakterisiert mancherlei: die Pflege der Miniatur, der Märchenton, die Liebe zum Kind, die planmäßige Förderung der Kamtermusik mit Blasinstrumenten und die Renaissance alter Kammer- und Klaviermusik.

In der Miniatur haben vielleicht Joseph Haas, der König des Elfen-, Kobolde- und Wichtelmännchen-Reiches, dem wir oben unsere artige Reverenz erwiesen, und seine Schüler das Reizendste geleistet. Sie vertritt Hermann Unger am besten. Der Haasschen Welt lebenswürdiger Grotesken, Gespenster und Unterirdischen setzt er die amouröse der Schäkereien und Träume zwischen gestutzten Taxushecken („Rokoko“ op. 3), bunte Phantasiebildchen mit allerhand Menuetten („Les petits Riens“ op. 1, „Luftschlösser“ op. 2) gegenüber. Haas wie Unger sind Schüler Max Regers. Regerisch nach Stil und Satz sind auch diese Miniaturen. Über aller im Detail peinlich strengen und liebevollen Zeichnung aber liegt der zarte Duft einer untergegangenen, romantischen Welt: Eichendorffstimmung und Märchenton.

Dieser Märchenton ist im Wunderhorn-Kreise überall, am meisten in seiner „Kunst dem Kinde“ zu Hause. Karl Bleyles „Bausteine“ (Breitkopf), Rüdigers bereits oben besuchte „Märchenstunde“, Hans Schobers „Sonatinen“ op. 10 und Heinrich Schalits (geboren 1886), des Österreichers und Schülers von Labor und Robert Fuchs, wunderschönes „Jugendland“ op. 6, das uns ein Dichter, mit Schumanns „Kinderszenen“, Jensens „Wanderbildern“ und Robert Fuchs' Bildern vom Wiener Wald unter dem Arm in ganz persönlichem und vertraulichem Gespräch zeigt, sollen hier nicht vergessen sein. Es entspricht aber der Schumannschen Auffassung, wenn fast alle diese Werkchen Kinderszenen für Erwachsene darstellen. Nur auf dem Gebiet des Kinderliedes ist ein rechtes Bilderbuch für die Kleinen da; und eins der schönsten unserer Zeit überhaupt. Das ist Heinrich Kaspar Schmidts „Ringelreihen“, 23 Kinderliedchen auf Verse von Sergel, die die schwere Kunst verstehen, den echten Kinderton mit einem der modernen Reize nicht entbehrenden Klaviersatz zu verbinden.

Märchenton und Naturidylle gleichermaßen liegen im Klange der Oboe und des Waldhorns. So kommt es ganz natürlich und erwartet, daß von den Künstlern des Wunderhorn-Kreises auch die sonst so schwer und so bedenklich zugunsten der Violine und des Cello vernachlässigte Kamtermusik mit Bläsern planvoll gepflegt wird. Wieder sind es Haas (Horn-Sonate op. 29, Ein Kränzlein Bagatellen mit Oboe) und Weismann (Oboe-Variationen op. 39), die hier zwei technisch sehr tüchtigen Liebhabern das Schönste bieten.

Man darf wünschen, daß in Zukunft gerade auch die Hausmusik von der Beteiligung der Bläser Nutzen zieht. Sie wird es auch in der Wieder-

geburt alter Formen in modernem Geiste tun. Wieder ist es Haas, der in seinem „Kammertrio“ op. 38, dem neuen Namen für die alte Triosonate für Klavier und zwei Violinen, im Rahmen der Wunderhorn-Bewegung einen guten Anfang gemacht hat.

Von der Bläser-Kammermusik zum Kammerorchester ist nur ein Schritt. Auch hier setzt die Wunderhorn-Bewegung folgerichtig mit den Alten, mit den Symphonien des 18. Jahrhunderts von Pergolesi und Friedemann Bach ein. Das Kammerorchester der Neuzeit bevorzugt die Form der Serenade, jenes auch Divertimento, Notturmo oder Kassation genannten instrumentalen „Freiluft“-Ständchens der klassischen Zeit, dessen Stil und Sinn wir erst wieder in unserem Geiste neu erobern müssen. Dieser Geist ist innerhalb der Wunderhorn-Bewegung so romantisch wie sie selbst. Er wahrt Stil und Sinn der Alten, verfeinert ihn aber in der modernen und romantischen Sprache eines neuen Eichendorff. Sie klingt bei Rüdinger (Romantische Serenade für kleines Orchester) und Haas (Heitere Serenade für Orchester) teilweise ein wenig Regerisch, bei Walter Niemann (geboren 1876), einem Hamburger holsteinischer Abkunft und Wesensart von Geburt, doch einem Rheinländer von Erziehung und Naturfreude (Rheinische Nachtmusik für Streichorchester und Hörner) ein wenig Jensen-Humperdinckisch. Gerade hier hat die Bewegung eine gesunde Zukunft. Denn eine einzige sauber gearbeitete, anständige und unbefangene melodische Musik zur Freude, Ohrergötzung und Kurzweil ist uns jetzt hundertmal wichtiger und nötiger, als ein ganzes Schock in ihrem Tiefsinn erstickter und philosophisch unheilbar belasteter symphonischer Dichtungen, Phantasien und Symphonien.

Rasch im Vorübergehen seien unter den Jüngsten in der Klaviermusik noch der Schweizer Huber-Anderach (Vier Stücke, op. 6), Hans Schindler (Sechs Stücke, op. 15) und Siegfried Kallenberg (Toccata), im Lied Gustav von Bezold genannt. Durchweg gesunde und wohlgezogene Schöblinge der Romantik ohne Sturm und Drang. Die eigentliche, vielfach problematische Moderne muß man innerhalb der Wunderhorn-Bewegung bei den oben charakterisierten jungen Titanen der Klaviersonate — Daffner, Schennich, Jemnitz — suchen. In der Kammermusik bei dem Brabanter Jan Ingenhoven (geboren 1876).

Während diese Moderne bei Daffner mehr nach Reger, bei Schennich mehr nach Richard Strauß, bei Jemnitz mehr nach Arnold Schönberg, Debussy und Reger hin gerichtet ist, kommt Ingenhoven aus dem Lande der jüngstfranzösischen kammermusikalischen Moderne. So ist er ein originales Klangtalent, so ist er ein Meister des kammermusikalischen Impressionismus in ätherisch duftigen und zarten Klangfarben-Kombinationen, in Scherzando-Partieen, die in ihren arhythmischen, schwebenden Klangwirkungen etwas Immaterielles, Präraffaelitisches an sich tragen. Das äußere Bild seiner Quartette für Streichinstrumente, seines Bläserquintetts (sämtlich

nach 1911 erschienen) ist das Aug' und Sinn verwirrende, Form, Melodie-
linie und Rhythmus auflösende etwa des neuesten Schönberg oder Suk.
Die Klangwirkung ist erstaunlich fein und dabei echt kammermusikalisch
und quartettmäßig.

Das literarische Testament der musikalischen Wunderhorn-Bewegung
ist des jüngeren Josef Pembra's Künstlerbuch „Von der Poesie des
Klavierspiels“. In ihm treffen die romantisch-poetischen, die christ-
katholischen, die gefühlsmäßigen, die hausmusikalischen und die malerisch-
naturmystischen Strahlen dieser Bewegung wie in ein zartes und phantasie-
durchleuchtetes Prisma zusammen. Man denkt an Wackenroder und Novalis,
an die Nazarener, an Zeiten, in denen die Romantik der Kunst mit christ-
lichem Glauben, mit zarter Mystik und edler Menschenwürde Hand in
Hand ging. Nicht die Darstellung der modernen Klaviermethodik auf
physiologischer Grundlage, nicht ihre zur Diskussion gestellten und kritisch
mit dem hellseherischen Instinkt des hochgebildeten Künstlers beleuchteten
Probleme und Reformen sind es, die dies im Geiste Ludwig Richters und
Schwinds geschaute Bild einer neuen poetischen Klavierspielkunst so
fesselnd und wertvoll machen, sondern die Poesie der Darstellung und die
Poesie der Auffassung des Klavierspiels als einer Sprache des Herzens.
Pembra spricht geradeswegs von der Kontrapunktik des Gefühls bei Bach.
Das ist romantisch, das ist aus „Des Knaben Wunderhorn“ heraus hell
und fein geblasen.

Und in seinem Zeichen wird diese schöne und echt süddeutsche Be-
wegung stehen. Nicht Alles von ihren Schöpfungen kann durch den Konzert-
saal verbreitet werden, auf dessen besonderer pianistisch-kammermusika-
lischer Ehrentafel hier wenigstens Josef Pembaur d. J. und seine Schüler,
die Münchener Schmid-Lindner, Erika von Binzer, Anna von Langenhan-
Hirzel, weiterhin Carl Friedberg, die Geigerin Catharina Bosch, das Neue
Münchener Streichquartett rasch genannt seien; der größere Teil bittet um
Einlaß ins deutsche Haus. Möchten diese Blätter ihm überall die Tür zu
herzlichem Willkomm geöffnet haben!

ANTON BRUCKNER-LITERATUR

ZUSAMMENGESETZT VON OTTO KELLER IN MÜNCHEN

1. Bücher und Broschüren

- Dr. Anton Bruckner, ein Lebensbild von Franz Brunner. Verlag des Oberösterreichischen Volksbildungsvereines, Linz 1895.
- Anton Bruckner. Von H. Rietsch. Jahrbuch und deutscher Nekrolog von 1897, Reimer, Berlin, 1898.
- Wie die Brucknerbüste entstand. Von Karl Almeroth. (Zum Brucknerdenkmal.) Verlag G. M. Engel, Wien 1899.
- Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Anton Bruckner.) Von H. Rietsch. Breitkopf & Härtel, 1900.
- Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Von Karl Hruby. Verlag F. Schalk, Wien 1901.
- Anton Bruckners Neunte Symphonie erläutert. Von K. Grunsky. Leipzig 1903.
- Moderne Essays zur Kunst und Literatur. Heft 49. Anton Bruckner. Von Dr. Rud. Louis. Berlin 1904.
- Anton Bruckner. Von Rudolf Louis. Verlag Georg Müller, München 1905.
- Bruckners Symphonien erläutert. (Meisterführer.) Verlag Schlesinger, Berlin 1908.
- Anton Bruckners Erste Symphonie erläutert. Von K. Grunsky. Leipzig 1909.
- Bausteine zu Anton Bruckners Lebensgeschichte. Von F. Gräflinger. Verlag R. Piper, München 1911.
- Die Boykottierung der Bruckner-Biographie. Ein Wort zur Abwehr. Von F. Gräflinger. Wittenberg 1911.
- Anton Bruckner. Von M. Morold. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912.
- Le tutti orchestral, étude analytique et documentaire de la dynamique orchestral (u. a. auch Bruckner). Von Paul Gilson. Brüssel 1913.
- Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Anton Bruckner. Von L. Doblinger. Verlag L. Doblinger (ohne Jahreszahl).

2. Besprechungen obiger Werke

- Gräflinger. Gräflingers Bruckner-Biographie. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 7. 7. 1911.
- „ Eine neue Bruckner-Biographie (Gräflinger). Von A. v. d. Hoya. Signale für die musikalische Welt, Berlin, 17. 5. 1911.
- „ Besprechung der Biographie Anton Bruckners von F. Gräflinger. Musiksalon, Berlin, 1. 11. 1911.
- „ Gräflingers Bausteine. Besprechung. Die Musik, Berlin, XI. Jahrg., Heft 6.
- „ Zum Proteste gegen eine Brucknerbiographie. Von R. Batka. Fremdenblatt, Wien, 8. 11. 1911.
- „ Erklärung der Gemeinde treuer Bruckner-Verehrer. (Protest gegen die Biographie Gräflingers.) Börsen-Courier, Berlin, 6. 8. 1911.
- Hruby. Besprechung von Hruby's Erinnerungen an Bruckner. Von K. Grunsky. Die Musik, Berlin 1901, Heft 10.
- „ Besprechung von Hruby's Erinnerungen an Anton Bruckner. Von H. G. Neue Musikalische Presse, Wien, 29. 9. 1901.
- „ Erklärung gegen Hruby's Erinnerungen an Anton Bruckner. Von Th. Helm. Deutsche Zeitung, Wien, 2. 3. 1901.

- Louis, R. Eine Brucknerbiographie (von Dr. Rudolf Louis). Anonym. Neueste Nachrichten, München, 16. 12. 1904.
- „ Die erste Brucknerbiographie. Von E. Istel. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1905, No. 11.
- „ Anton Bruckner (Die Biographie von Louis). Von D. Schultz. Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 8. 2. 1905.
- „ Rudolf Louis' Brucknerbiographie. Von A. Göllerich. Die Musik, Berlin, 1. 4. 1905.
- „ Neues über Anton Bruckner. (Besprechung des Buches von R. Louis). Von W. Niemann. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 72. Jahrg., No. 3.
- „ Anton Bruckner von Dr. Louis. Von Th. Helm. Neue musikalische Presse, Wien 1905, No. 12/13.
- „ Louis, R. Anton Bruckner. Von Vianna da Motta. (Besprechung.) Klavierlehrer, Berlin, 29. Jahrg., No. 14.
- „ Anton Bruckner und Louis. (Besprechung.) Von Th. Helm. Neue Musikalische Presse, Wien, 14. Jahrg., No. 12/13.
- „ Louis, R. Anton Bruckner. (Besprechung.) Von Flatau-Nürnberg. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 7. Jahrg., No. 6.
- „ Anton Bruckner von Rudolf Louis. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 5. 1. 1906.
- „ R. Louis. Anton Bruckner. (Besprechung.) Von Max Auer. Linzer Tagespost, 15. 11. 1906.
- Morold. Anton Bruckner von Morold. (Besprechung.) Von Dr. Max Graf. Die Zeit, Wien, 29. 9. 1912.

3. Biographisches und Allgemeines

- Anonym. Anton Bruckner, Gregor. Blatt, 1. 1. 1908.
- S. G. Kallenberg. Anton Bruckner. Die Lese, München 1914, No. 10.
- A. K. Anton Bruckner. Fremdenblatt, Wien, 11. 10. 1906.
- Antcliffe, Herbert. Anton Bruckner. Music, London 1903, No. 10.
- Auer, M. Anton Bruckner. Linzer Tagespost, 13. 12. 1908.
- Chybinski, A. Anton Bruckner. Unser Land, Lemberg 1907, No. 1.
- Cursch-Bühren, F. Anton Bruckner. Die Sängerhalle, Leipzig, 25. 1. 1894.
- Egsch, Karl (J. N. Kerschagl). Anton Bruckner, biographische Skizze. Österreichische Schulzeitung, 1894.
- Ehlers, P. Anton Bruckner. Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 14. 9. 1904.
- Göllerich, A. Anton Bruckner. Die Wage, Wien, 20. Jahrg., No. 40/41.
- „ Dr. Anton Bruckner. Harmonie, Hannover, 8. 11. 1899.
- Gräflinger, F. Anton Bruckner. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 78. Jahrg., No. 13.
- „ Anton Bruckner. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 13. Jahrg., Heft 6, S. 209.
- Graf, Max. Anton Bruckner. Kunstwart. 13. Jahrg., No. 1 u. Forts.
- Grunsky, K. Anton Bruckner. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza. 1904, No. 4.
- Helm, Th. Anton Bruckner. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 30. 12. 1885, 14. 1. 1886, 21. 1. 1886, 28. 1. 1886.
- „ Anton Bruckner. Deutsche Zeitung, Wien, 3. 9. und 4. 9. 1894.
- „ Anton Bruckner, biographische Skizze. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 15. 12. 1895.
- „ Anton Bruckner. Eine Ergänzung zu der in No. 1—5 des Jahrg. 1886 des Musikalischen Wochenblattes in Leipzig enthaltenen biographischen Skizze. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, Dezember 1896.

- Helm, Th. Anton Bruckner. Neue Musikalische Presse, Wien, 3. 3. 1895.
 „ Anton Bruckner. Deutsche Zeitung, Wien, 13. 10. 1896.
 „ Anton Bruckner, eine biographische Skizze. Almanach der Österreichischen Musik- und Theaterzeitung, Wien 1897.
- Heuberger, R. Anton Bruckner. Neue Freie Presse, Wien, 12. 10. 1896.
 Hirschfeld, Robert. Anton Bruckner. Abendpost, Wien, 21. 11. 1896.
 Jachimecki, Z. Anton Bruckner. Lemberger Rundschau. Februar 1907.
 Kleser, Hans. Anton Bruckner. Neue Musikzeitung, Köln, 7. Jahrg., No. 2.
 Komorzynski, E. v. Anton Bruckner. Finsk Musikrevy, Helsingfors. 1905 September.
 Koppel, Hans. Von einem berühmten Komponisten. Neue Musikzeitung, Köln 1895, No. 2.
- M. M. Anton Bruckner. Welt am Montag, Berlin, 6. 1. 1902.
 Montandon, M. Anton Bruckner. La Semaine littéraire, Genève, 7. 8. 1909.
 Nf. Anton Bruckner. Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 43. Jahrg., No. 36.
 Niemann, W. Anton Bruckner. (Aus dem Werke „Die Musik seit Wagner“) Neueste Nachrichten, Leipzig, 31. 10. 1913.
- Ritter, William. Antoine Bruckner. Nationale suisse, Herbst 1888.
 „ „ Anton Bruckner. Le Courrier musical, Paris, 12. Jahrg., No. 22—24.
 „ „ Anton Bruckner. Le Courrier musical, Paris 1909, No. 22.
- Rudder, May de. Anton Bruckner. Guide Musical, Brüssel, 49. Jahrg., No. 1 u. Forts.
 Schönaich, G. Anton Bruckner. Neue Musikalische Presse, Wien, 3. 3. 1895.
 Schultz, D. Anton Bruckner. Signale für die musikalische Welt, Leipzig 1905. No. 1—10.
 Segnitz, E. Anton Bruckner. Le Courrier musical, Paris 1906, No. 4/5.
 Stradal, A. Anton Bruckner. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1902, No. 23 24.
 „ Anton Bruckner. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 34. Jahrg., No. 7 u. Forts.
- Anonym. Aus dem Leben Anton Bruckners. Neues Wiener Journal, Wien, 13. 6. 1900.
 F—nn, A. Aus dem Leben Anton Bruckners. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1896, No. 22.
 Gräflinger, F. Beiträge zum Studium des Menschen Bruckner. Neue musikalische Presse, Wien, 9. 9. 1905.
- Graf, M. Anton Bruckner. I. Die Persönlichkeit. Die Musik, Berlin 1901, Heft 1.
 „ Die erste Entwicklung Bruckners. Musikbuch aus Österreich, 8. Jahrg, 1911.
- Grunsky, K. Bruckners Leben. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
 Herbeck, M. R. v. Bruckners Anfänge, Aufzeichnungen und Briefwechsel. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 9. 10. 1906.
- Pembaur, J. Ein Beitrag zum Studium des Menschen Bruckner. Neue musikalische Presse, Wien, No. 18/19, 21. 10. 1905.
- Semi, Brevis. Eenige mededeelingen aangaande Anton Bruckner. Weekblad voor Muziek, Amsterdam, 7. Jahrg., No. 44.
- V. B. Aus dem Leben Anton Bruckners. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 15. 12. 1895.
- Anonym. Anton Bruckner. Zum 70. Geburtstage. Die Presse, Wien, 4. 9. 1894.
 „ Anton Bruckner. (Der 70. Geburtstag.) Neue Freie Presse, Wien, 4. 9. 1894.
 „ Anton Bruckners 70. Geburtstag in Steyr. Neue Freie Presse, Wien, 6. 9. 1894.
- Alpha. Anton Bruckner. Zu seinem 70. Geburtstage. Neuigkeitsweltblatt, Wien, 4. 9. 1894.
 H. W. Anton Bruckner. Zum 70. Geburtstage. Sonn- und Montagszeitung, Wien, 10. 9. 1894.
- L. Sp. Anton Bruckner. Zu seinem 70. Geburtstage. Fremdenblatt, Wien, 4. 9. 1894.
 Anonym. Anton Bruckner †. Neue Freie Presse, Wien, 12. 10. 1896.
 Göllerich, A. Anton Bruckner †. Neue Musikalische Presse, Wien, und Linzer Tagespost, 25. 10. 1896.

- Helm, Th. Anton Bruckner †. Neue Musikalische Presse, Wien, 18. 10. 1896.
Hirschfeld, R. Anton Bruckner †. Abendpost, Wien, 12. 10. 1896.
Keller, O. Anton Bruckner †. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 15. 10. 1896.
Madjera, W. Auf den Tod Anton Bruckners. (Gedicht.) Deutsche Zeitung, Wien, 10. 10. 1897.
Schönaich, G. Anton Bruckner †. Morgenpresse, Wien, 13. 10. 1896.
Weltner, A. J. Anton Bruckner †. Bei der Kunde von seinem Ableben. (Gedicht.) Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 1. 11. 1896.
Bienenfeld, Elsa. Anton Bruckner. Zum 10. Todestag. Neues Wiener Journal, Wien, 12. 10. 1906.
Louis, R. Zur 10. Wiederkehr des Todestages Anton Bruckners. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1906, No. 24 und 1907, No. 1—3.
Morold, M. Zum 10. Todestag Anton Bruckners. Österreichische Rundschau, Wien, 8. Jahrg.
Wallaschek, R. Zu Bruckners Todestag. Die Zeit, Wien, 11. 10. 1906.
Bachrich, S. Bruckner. Erinnerungen eines Musikers. Frankfurter Zeitung, 1. 7. und 9. 8. 1906.
Hruby, Karl. Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Ostdeutsche Rundschau, Wien, 26. 2. 1901 und Forts.
Joß, Viktor. Eine Erinnerung an Meister Bruckner. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 15. 12. 1895.
Keller, O. Zur Erinnerung an Anton Bruckner. Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, 1. 9. 1904.
Kerschagl. Heitere Erinnerungen an Bruckners Lehrstunden. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 32. Jahrg., No. 1.
Kluger, Josef. Erinnerungen an Anton Bruckner. Drittes Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. (Besprechungen.) Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 5. 5. 1911 und Münchener Zeitung, 26. 4. 1911.
Lange, Fritz. Erinnerungen an Anton Bruckner. Neues Wiener Journal, Wien, 9. 10. 1906.
Marschner, Franz. Erinnerungen an Anton Bruckner. Österreichisch-ungarische Revue, Wien, 30. Jahrg. 1903, No. 1.
Schmid, W. Erinnerungen an Bruckner. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
Stradal, A. Erinnerungen an Anton Bruckner. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 34. Jahrg., No. 7—9.
Anonym. Bruckner-Anekdoten. Neues Wiener Journal, Wien, 21. 9. 1913.
„ Bruckner-Anekdoten. Die Zeit, Wien, 5. 9. 1904.
Batka, R. Geschichten vom alten Bruckner. Prager Tagblatt, 14. 8. 1906.
„ Amüsante Bruckner-Anekdoten. (Prager Tagblatt.) Signale für die musikalische Welt, Berlin, 7. 11. 1906.
Graf, M. Bruckner in der Anekdote. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
Anonym. Unbekanntes von Anton Bruckner. Neues Wiener Journal, Wien, 31. 3. 1911.
„ Der Kaiser und Anton Bruckner. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 18. 2. 1906.
„ Von Anton Bruckner (in Steyr). Neues Wiener Tagblatt, Wien, 5. 9. 1894.
„ Anton Bruckner in Hörsching. Neue Musikalische Presse, Wien, 15. 11. 1896.
„ Entwurf eines Gesuches von Anton Bruckner an die Wiener Philharmoniker. Die Musik, Berlin, 4. Jahrg., Heft 4.
„ Die Philharmoniker- und die Bruckner-Sinfonie. (Ein Brief Hans Richters.) Deutsche Zeitung, Wien, 11. 3. 1894.
„ Anton Bruckners Befinden. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 15. 10. 1895.

- Anonym. Übersicht über die Entstehung der Hauptwerke Bruckners. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
- „ Literatur über Bruckner. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
- „ Bruckners Testament. Neue musikalische Presse, Wien, 18. 10. 1896.
- „ Kodizill zum Testamente Anton Bruckners. Neue musikalische Presse, Wien, 25. 10. 1896.
- „ Interessante Urteile eines französischen Musikkritikers über Bruckner. Neues Wiener Journal, Wien, 7. 4. 1914.
- Altmann, Wilhelm. Bruckners Opernplan. Die Musik, Berlin, 1. Jahrg., Heft 22.
- Batka, R. Bruckneriana. Linzer Tagespost, 23. 4. 1911.
- Göllerich, A. Aufruf zu einer Bruckner-Biographie (Bitte um Überlassung von Material zu einer in Vorbereitung begriffenen Bruckner-Biographie). Die Musik, Berlin 1902, Heft 10, Abendpost, Wien, 5. 3. 1902 und Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 15. 3. 1902.
- Grunsky, K. Zum Gedächtnisse A. Bruckners. Neue musikalische Presse, Wien, 15. Jahrg., No. 19.
- Hofmann, Josef. Eine Rede Anton Bruckners. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1897, No. 3.
- Latzelsberger, Josef. Aphorismen über Prof. Dr. Anton Bruckner. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 9. 8. und 23. 8. 1900.
- Louis, R. Bruckner in Wien. Süddeutsche Monatshefte 1904, No. 7.
- Newald-Grasse, A. v. (Melk.) Neue Bruckneriana. Neue Musikalische, Presse, Wien, 15. 2. 1908.
- P. A. Brucknergedächtnis in Wien. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 33. Jahrg., No. 47.
- Ritter, William. A. Bruckner à Notre-Dame de Fourvière. Lugdunum, Lyon, Juni 1908.
- „ „ A. Bruckner à Notre-Dame de Fourvière. Revue Musicale de Lyon, 1. 1. 1910.
- Unbekannt. Bruckner als Orgelspieler in Paris. Gazette musicale, Paris, 9. 5. 1869, S. 157, Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 24. 6. 1869, Zeitschrift für katholische Kirchenmusik von Habert 1869, No. 8.
- „ Bruckner als Orgelspieler in London. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik von J. E. Habert 1871, No. 9, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 1871, No. 34, Allgemeine Musikalische Zeitung, Berlin 1871, No. 36, Musical Standard, London, 12. 6. 1871 (nach R. Louis' Artikel „Anton Bruckner in Frankreich“).
- Bruckner-Nummern der Neuen Musikzeitung in Stuttgart 1902, No. 13, 15, 16 und 17.

4. Über Bruckner als Komponist

- Anonym. Melodie, Harmonie und Themabildung bei Anton Bruckner. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
- Batka, R. Das Vordringen Bruckners. Kunstwart, 25. Jahrg., No. 6.
- Bekker, P. Anton Bruckner im Verhältnis zu seiner Zeit. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 33. Jahrg., No. 40, 5. 10. 1906.
- Decsey, E. Anton Bruckner als Lehrer der Sechterschen Theorie. Erinnerungen und Beiträge. Die Musik, Berlin, 2. Augustheft 1907.
- Graf, M. Anton Bruckner. II. Der Entwicklungsgang. Die Musik, Berlin 1901, Heft 4 u. Forts.
- Halm, A. Bruckner als Melodiker. Kunstwart, 1905, No. 17—19.
- Halm, August. Über den Wert der Brucknerschen Musik. Die Musik, Berlin, 1. 10. 1905.
- Helm, Th. Bruckner-Dirigenten. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 15. 12. 1895.

- Helm, Th. Anton Bruckner als Tondichter. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, November 1896.
- „ Bruckner als sein eigener Interpret. Neue Musikalische Presse, Wien 1904, No. 23/24 und 1905 No. 1/2.
- Herbeck, M. R. v. Anton Bruckners Anfänge. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 9. 10. 1906.
- Kiel, Max. Ist Anton Bruckner formlos? Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
- Lang, Oskar. Auf den Spuren Anton Bruckners. Propyläen, München, 26. 9. 1913.
- Lange, Fritz. Die Anerkennung Bruckners. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
- Louis, Rudolf. Anton Bruckner, der Mann und sein Werk. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13—16.
- „ „ Anton Bruckner in Frankreich und England. Die Musik, Berlin, 1. 10. 1906.
- Marschner, F. Anton Bruckners „Wiederkunft“. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 70. Jahrg., No. 17.
- Montandon, M. Un Symphoniste catholique. La femme contemporaine, Paris, Mai 1904.
- „ Musicisti moderni. Anton Bruckner. Emporium, Bergamo, April 1906.
- Preiss, C. Über die Einführung der Werke Anton Bruckners. Wochenschrift für Kunst und Musik. Wien, 1. 7. 1905.
- Püringer, A. Bruckner-Sisyphus. Die Musik, Berlin, 1. 10. 1906.
- R. H. Besprechung der Eggschen biographischen Skizze über Anton Bruckner. Die Presse, Wien, 10. 6. 1894.
- Ritter, William. Un grand symphoniste catholique: Anton Bruckner. Revue générale, Bruxelles, März 1907.
- „ „ A propos de Bruckner. S. I. M. Paris, 3. Jahrg., No. 12, 15. 12. 1907.
- W. M. Ein Brucknerabend in der Hamburger Kunstgesellschaft (Vortrag Dr. Richard Sternfelds über Bruckner). Fremdenblatt, Hamburg, 16. 11. 14.
- Wellesz, E. La jeune école viennoise (Imitations de Brahms, Bruckner et Mahler). Revue musicale mensuelle, S. I. M. Paris, 15. 3. 1912.
- Wymetal, W. v. Der Fall Bruckner, der Fall Hugo Wolf, der Fall Konrad Ansorge, der Fall Zemlinsky, der Fall Langmann. Tagesbote aus Mähren und Schlesien, Brünn, 21. 2. 1903.

5. Bruckner und das Stift St. Florian

- Anonym. Anton Bruckners Beisetzung in St. Florian. Fremdenblatt, Wien, 16. 10. 1896.
- Gruber, Josef. Dr. Anton Bruckner im Stifte St. Florian. Ein biographischer Beitrag. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 12. 4. und 10. 5. 1900.

6. Briefe Bruckners und Briefe an Bruckner

- Anonym. Brief Anton Bruckners an den Linzer Musikverein aus dem Jahre 1863. (Es wird ihm die Leitung des Vereins angetragen und er antwortet.) Jubiläumsbuch des Linzer Musikvereins.
- „ Brief Paul Heyses an Anton Bruckner. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 20. 12. 1890.
- „ Briefe Bruckners an Mottl. Schwäbische Chronik, Stuttgart, 19. 2. 1899.
- „ Ein Brief Bruckners (Lieber guter Freund! Ich habe keinen Verleger usw.). Die Musik, Berlin, 6. Jahrg., Heft 1.
- Gräflinger, F. Unveröffentlichte Briefe von Bruckner. Neue Musikalische Presse, Wien, 14. Jahrg., No. 3.
- „ Brucknerbriefe. (Studie über Karl Waldeck). 1905.

7. Gedenktafeln und Denkmale

- R. Die Enthüllung der Gedenktafel für Dr. Anton Bruckner in Ansfelden am 12. 5. 1895. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 1. 6. 1895.
- Anonym. Das Brucknerdenkmal in Steyr. Neue Musikalische Presse, Wien, 12. 6. 1898.
- „ Aufruf für ein Denkmal für Anton Bruckner. Neue Musikalische Presse, Wien, 26. 2. 1899.
- „ Die Enthüllung des Brucknerdenkmales. Abendpost, Wien, 25. 10. 1899.
- „ Die Enthüllung des Brucknerdenkmales. Neues Wiener Journal, Wien, 26. 10. 1899.
- H. Das Brucknerdenkmal. Fremdenblatt, Wien, 26. 10. 1899.
- Almeroth, C. Von zwei Wiener Meistern. Zur Enthüllung des Brucknerdenkmales. Wiener Bilder, Wien, 29. 10. 1899.
- Fr—nn, A. Das Brucknerdenkmal im Wiener Stadtpark. (Mit Bild.) Neue Musikzeitung, Stuttgart 1899, No. 22.
- F. F. Die 50jährige Gründungs- und Stiftungsfeier der Liedertafel Vöcklabruck, verbunden mit der Enthüllung der dem Andenken Dr. Anton Bruckners gewidmeten Gedenktafel am 24. Mai 1900. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 14. 6. 1900.
- Anonym. Die Enthüllung des Anton Brucknerdenkmales in der Wiener Universität. Neue freie Presse, Wien, 11. 2. 1912.
- „ Anton Bruckner. (Zur Enthüllung des Denkmals in der Wiener Universität.) Neues Wiener Journal, Wien, 11. 2. 1912.
- „ Die Brucknerdenkmalfeier in der Wiener Universität. Neue freie Presse, Wien, 12. 2. 1912.
- „ Die Errichtung einer Gedenktafel für Anton Bruckner an dem Schulhause in Kronsdorf bei Steyr. Abendpost, Wien, 17. 6. 1913.
- Gräßlinger, Franz. Bruckner-Gedenktafel. Enthüllung in Kronsdorf. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1913, No. 28.

8. Bruckner in Beziehung zu anderen Künstlern und Persönlichkeiten

- Anonym. Brahms über Bruckner. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 8. 4. 1910.
- Decsey, E. Wie Brahms und Bruckner sich verstanden. (Grazer Tagespost.) Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 11. 10. 1900.
- H. W. Bruckner, Brahms und die Kritik. Sonn- und Montagszeitung, Wien, 19. 10. 1896.
- Kalbeck, M. Brahms und Bruckner. The New Music Review. Newyork, 11. Jahrg. No. 125.
- Perger, R. v. Bruckner und Brahms. Schweizerische Musikzeitung, Zürich 1907, No. 1/2.
- Seidl, A. Brahms-Bruckner-Parallele. Gesellschaft, München 1902, No. 1.
- Zöllner, H. Bruckner und Brahms. Leipziger Tagblatt, 13. 11. 1904.
- Stradal, A. Liszt und Bruckner. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 38. Jahrg., No. 31/32.
- Anonym. Fritz von Uhde und Anton Bruckner. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, September 1900.
- Batka, R. Anton Bruckner und Richard Wagner. (Prager Tagblatt.) Neues Wiener Journal, Wien, 24. 10. 1906.
- Morold, M. Anton Bruckner und Hugo Wolf. Vortrag, gehalten in der „Urania“ in Wien. Neue freie Presse, Wien, 10. 1. 1912.
- Necker, M. Der Bischof Anton Bruckners. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 2. 7. 1912.
- Anonym. Paul Heyse als Bruckner-Verehrer. Frankfurter Zeitung, 10. 4. 1914.

9. Bruckner-Bilder und -Portraits

- Das Denkmal Anton Bruckners in Steyr. Wiener Bilder, Wien, 10. 7. 1898.
Bruckner auf dem Sterbebette. Aufgenommen am 11. Oktober 1906. Musik, Berlin, 1. Jahrg., No. 1.
Dr. Anton Bruckner (mit eigenhändiger Unterschrift). Nach einer Heliogravure (aus dem Jahre 1894) des Verlages J. Löwy in Wien. Musik, Berlin, 1. Jahrg., No. 1.
Karikatur auf Anton Bruckner (Küß die Hand!) Musik, Berlin, 1. Jahrg., No. 4.
Bruckner und Hanslick. Musik, Berlin, 1. Jahrg., No. 14.
Anton Bruckner-Plakette von J. Tautenhayn jun. Musik, Berlin, 3. Jahrg., No. 3.
Anton Bruckner, Bild. Musik, Berlin, 1. Jahrg., No. 20.
Wagner und Bruckner. Schattenbild von Otto Böhrer. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Anton Bruckner in der ersten Hälfte der 60er Jahre. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Die Brucknerdenkmale in Wien und Steyr. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Das Brucknerzimmer in St. Florian und der Hauptplatz in Linz mit der Domkirche. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Das Stift St. Florian. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Siegesallegorie Bruckners. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Anton Bruckner nach einer Zeichnung von R. Loer. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Bruckners Geburtshaus in Ansfelden (Oberösterreich) und Bruckners Sarkophag in den Katakomben im Stifte St. Florian. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Dr. Anton Bruckner (mit eigenhändiger Unterschrift). Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Bruckner im Himmel. Schattenbild von Otto Böhrer. Musik, 6. Jahrg., No. 1.
Anton Bruckner nach einem Lichtdruck von V. A. Heck, Wien. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
Das Brucknerdenkmal in Wien. Musik, Berlin, 9. Jahrg., No. 3.
Das Brucknerdenkmal in den Arkaden der Wiener Universität von Tautenhayn. Musik, Berlin, 11. Jahrg., No. 15.
Anton Bruckner vor der Orgel. Keller, Musikgeschichte, 4. Auflage, S. 588.
Das Brucknerdenkmal in der Wiener Universität. Leipziger Illustrierte Zeitung, 22. 2. 1912.
Die Gedenktafel für Anton Bruckner in der Wiener Universität. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 21. 3. 1912.

10. Brucknerfeste

- Helm, Th. Ein Brucknerfest in Linz. Deutsche Zeitung, Wien, 23. 3. 1898.
Anonym. Das erste Brucknerkonzert der Brucknerstiftung in Linz. Lyra, Wien, 15. 4. 1898.
St. Das erste Brucknerkonzert der Brucknerstiftung in Linz. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 8. 6. 1898.
Königstorfer, A. Linz. Brucknerfeier am 22. 3. 1902. Musik, Berlin 1901, No. 14.
F. G. Aches Festkonzert der Brucknerstiftung in Linz. Salzburger Volksblatt, 1. 5. 1913.
Ae. P. Festkonzert der Brucknerstiftung in Linz. Linzer Tagespost, 3. 5. 1913.
Schmitz, E. Das Münchner Brucknerfest. 20. 2. und 21. 2. 1905. Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 63. Jahrg., No. 19/20.
Gutmann. Das erste Brucknerfest. Musik, Berlin, 9. Jahrg., No. 23.
Kyser, Hans. Wann feiern wir ein Brucknerfest? und Antwort von Emil Gutmann. Berliner Tageblatt, 16. 6. 1912.
Graf, M. Ein Brucknerzyklus. Pester Lloyd, Budapest, 5. 11. 1910.
Montandon, M. Le festival Bruckner. Bulletin de l'art ancien et moderne, Paris, 11. 3. 1905.
Kaiser, Georg. Fünftes Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle in Dresden. (Ein Brucknerkonzert.) Dresdner Nachrichten, 7. 2. 1914.

11. Allgemeines über Bruckners Symphonien

- Funtek, Leo, Helsingfors. Beiträge zum Studium und zur Darstellung Brucknerscher Symphonien. Die Musik, Berlin, 1. Novemberheft 1909.
- Geißler, F. A. Beiträge zum Verständnis der Symphonien A. Bruckners. Chorgesang, Stuttgart, 15. Jahrg., No. 25 vom 16. 3. 1900.
- Graf, M. Die symphonische Musik seit Brahms und Bruckner. Diskussionsabend am 7. 11. 1905 in der Landesektion Österreich-Ungarn der Internationalen Musikgesellschaft, Wien.
- Grunsky, K. Bruckners Symphonien. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 22. Jahrg., No. 17.
- „ Bruckner als Symphoniker. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902, No. 13.
- „ Zum Gedächtnisse Anton Bruckners. (Die Symphonien.) Neue Musikalische Presse, Wien, 20. 10. 1906.
- „ Bruckner-Symphonien. Kunstwart, 16. Jahrg., No. 10/11.
- Kalbeck, M. Bruckners Symphonien in Wien. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 2. 11. 1910.
- Komorzinsky, E. v. Bruckners Symphonikern. Finsk Musikrevy 1905, No. 17/18.
- Morold, M. Das Brucknersche Finale. Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.
- O. A. Bruckners Symphonien. Finsk Musikrevy, Helsingfors 1907, Januar.
- Prelinger, F. Anton Bruckner als Symphoniker. Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 66. Jahrg., No. 11, 11. 3. 1908.
- R. H. Eine neue Symphonie von Anton Bruckner. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1893, No. 1.

12. Bruckners Erste Symphonie

a) Allgemeines:

- Heuberger, R. Eine Symphonie von Bruckner. (Die Erste.) Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1892, No. 1.
- Stradal, A. Bruckners Erste Symphonie in c-moll. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 79. Jahrg. No. 6.

b) Aufführungen:

- In Berlin: Joseph Stolzing. Bruckners erste Symphonie. Die Post, Berlin, 4. 12. 1912.
- In Hamburg: H., Ch. Die c-moll Symphonie von Bruckner in Hamburg. Fremdenblatt, Hamburg, 11. 12. 1912.
- In Linz: St. Neue Zeitschrift für Musik, 8. 6. 1898.
- In München: Hahn, A. Bruckner-Zyklus in München. (Die Erste Symphonie.) Münchner Zeitung, München, 18. 10. 1910.
- Anonym. Bruckners Erste Symphonie in München. Neueste Nachrichten, München, 19. 10. 1910.
- In Wien: Graf, Max. Bruckner-Zyklus (Die Erste Symphonie.) Neues Wiener Journal, Wien, 28. 10. 1910.

13. Bruckners Zweite Symphonie

a) Allgemeines:

- Helm, Th. Bruckners Zweite Symphonie. Deutsche Zeitung, Wien, 30. 11. 1894.
- „ Bruckners Zweite Symphonie. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 7. 2. 1895.

b) Aufführungen:

- In Mannheim: ck. 6. Musikalische Akademie in Mannheim. Bruckners Zweite Symphonie. Mannheimer Generalanzeiger, 4. 2. 1910.
- In Teplitz: Dw—n. Bruckners Zweite Symphonie in Teplitz. Tagblatt, Prag, 31. 1. 1913.

14. Bruckners Dritte Symphonie

a) Allgemeines:

Hirschfeld, Robert. Anton Bruckners d-moll Symphonie. Ein analytischer Versuch. Neue Wiener Musikzeitung, Wien, Februar 1891.

Hirschfeld R. Anton Bruckner, Symphonie No. 3. Programmbuch der Philharmoniker, Wien.

B. Anton Bruckners Dritte Symphonie. Bohemia, Prag, 3. 3. 1903.

b) Aufführungen:

In Leipzig: Niemann, W. Bruckners Dritte Symphonie in d-moll in Leipzig. Neueste Nachrichten, Leipzig, 24. 11. 1912.

In Wien: Anonym. Bruckners d-moll Symphonie in Wien. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 8. 6. 1898.

k. st. Viertes Philharmonisches Konzert. (Bruckners d-moll Symphonie.) Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 23. 2. 1890.

15. Bruckners Vierte Symphonie

a) Allgemeines:

Decsey, E. Das Hauptthema der Romantischen Symphonie. Neue Musikalische Presse, Wien 1904, No. 23/24.

Göllerich, A. Das ursprüngliche Scherzo der Romantischen Symphonie. Merker, Wien, 2. Jahrg., No. 2.

Grunsky, K. Anton Bruckner und seine Es-dur Symphonie. Karlsruher Zeitung, 17. 11. 1902.

Kothen, A. v. Bruckners Vierte Symphonie. Finsk Musikrevy, Helsingfors 1906, No. 2/3.

Ritter, Willlam. La Vierte Symphonie de Bruckner. Revue Musicale de Lyon, 5. 2. 1911.

Schelle, E., Bruckners Es-dur Symphonie. Die Presse, Wien, Februar 1881.

b) Aufführungen:

In Dresden: G. K. Symphoniekonzert im Opernhause in Dresden. (Die Vierte Symphonie von Bruckner.) Dresdener Nachrichten, 12. 3. 1914

In Frankfurt a. M.: r. Anton Bruckners Symphonie in E. in Frankfurt a. M. Neueste Nachrichten, München, 1. 11. 1896.

In Hamburg: H. Ch. Bruckners Romantische Symphonie. (Aufführung in Hamburg unter Nikisch.) Hamburger Fremdenblatt, 23. 2. 1913.

In Karlsruhe: rh. Bruckners Vierte Symphonie in Karlsruhe. Badische Presse, Karlsruhe, 23. 1. 1913.

In Leipzig: Niemann, Walter. Bruckners Romantische Symphonie in Leipzig. Neueste Nachrichten in Leipzig, 23. 12. 1911.

Niemann, W. Bruckners Romantische Symphonie in Leipzig. Neueste Nachrichten, Leipzig, 14. 12. 1912.

16. Bruckners Fünfte Symphonie

a) Allgemeines:

Anonym. Auffindung einer Bruckner-Partitur. (Handschrift der Fünften Symphonie.) Neueste Nachrichten, München, 16. 11. 1904.

Helm, Th. Zur Einführung in Bruckners Fünfte Symphonie. Deutsche Zeitung, Wien, 27. 2. 1898.

„ Auffindung einer Bruckner-Partitur. (Manuskript der Fünften Symphonie.) Die Zeit, Wien, 16. 11. 1904.

b) Aufführungen:

- In Berlin: Anonym. Fünfte Symphonie von A. Bruckner. Staatszeitung, Berlin 23. 3. 1913.
- In Breslau: Neufeldt, Ernst. Bruckners Fünfte Symphonie in Breslau. Schlesische Zeitung, Breslau, 24. 1. 1913.
Plüddemann, P. Bruckners Fünfte Symphonie in Breslau. Breslauer Zeitung, 24. 1. 1913.
- In Dresden: B. Bruckners Fünfte Symphonie in Dresden. Dresdener Volkszeitung. (Leben, Wissen und Kunst.) 6. 2. 1913.
- In Karlsbad: Kfm. Bruckners Fünfte Symphonie in Karlsbad. Tagblatt, Prag, 9. 2. 1912.
- In Leipzig: Anonym. Bruckners Fünfte Symphonie in Leipzig. Chorgesang, Leipzig 1. 12. 1899.
Segnitz, E. Die Fünfte Symphonie Anton Bruckners in Leipzig. Tageblatt, Leipzig, 26. 11. 1910.
- In München: r. Bruckners Fünfte Symphonie in München. Neueste Nachrichten, München, 4. 2. 1898.
Porges, H. Musikfest im Kaimsaal in München. Bruckners Fünfte Symphonie. Neueste Nachrichten, München. 5. 6. 1898.
Louis, R. Konzert der Musikalischen Akademie in München. Bruckners Fünfte Symphonie. Neueste Nachrichten, München, 13. 11. 1904.
Louis, R. Die Fünfte Symphonie von Anton Bruckner in München. Neueste Nachrichten, München, 1. 2. 1911.
Louis, R. Bruckners Fünfte Symphonie in München. Neueste Nachrichten, München, 26. 1. 1912.
P. E. Bruckners Fünfte Symphonie in München. Augsburger Abendzeitung, Augsburg, 21. 3. 1913.
- In Stuttgart: S. Bruckners Fünfte Symphonie in Stuttgart. Neues Tagblatt, Stuttgart, 8. 3. 1912.
- In Wien: Helm, Th. Bruckners Fünfte Symphonie und ihre Aufführung im ersten Konzert des Münchener Kaimorchesters. Deutsche Zeitung, Wien, 10. 3. 1898.
Heinrich, Reinhardt. Konzerte. Bruckners Fünfte Symphonie. Wiener Tagblatt, Wien, 17. 4. 1899.
Puchstein, H. Konzert zugunsten des Bruckner-Denkmal (Aufführung der Fünften Symphonie und des 150. Psalms). Deutsches Volksblatt, Wien, 18. 4. 1899.
Helm, Th. Sechstes Philharmonisches Konzert. (Bruckners Fünfte Symphonie. Deutsche Zeitung, Wien, 25. 2. 1901.
Graf, Max. Bruckners Fünfte Symphonie. Neues Wiener Journal, Wien, 28. 2. 1901.
Wallaschek, R. Bruckners Fünfte Symphonie. Die Zeit, Wien, 21. 11. 1904.

17. Bruckners Sechste Symphonie

a) Allgemeines:

- Helm, Th. Bruckners Sechste Symphonie. Deutsche Zeitung, Wien, 28. 2. 1899.
G. K. Zwei Bruckner-Symphonien. (Die Sechste und die Achte.) Neue Musikzeitung, Stuttgart, 22. Jahrg. No. 11.

b) Aufführungen:

In Leipzig: Niemann, W. Bruckners Sechste Symphonie in Leipzig. Neueste Nachrichten, Leipzig, 22. 2. 1913.

In München: Bruckners Sechste Symphonie in A-dur in München. Der Sammler, Augsburger Abendzeitung, Augsburg, 1. 12. 1908.

18. Bruckners Siebente Symphonie

a) Allgemeines:

Göllerich, A. Ein Fest musikalischen Fortschrittes. (Bruckners Siebente Symphonie.) Deutsches Volksblatt, Wien, 2. u. 7. 3. 1889.

Humperdinck, E. Bruckners Siebente Symphonie in E-dur. Fremdenblatt, Wien, 20. 12. 1895.

Kalbeck, M. Dichter und Symphoniker. Eine zeitgemäße Parallele. (Bruckners E-dur Symphonie.) Die Presse, Wien, 3. 4. 1886.

Lucka. Die Siebente Symphonie in E-dur. Der Merker, Wien, 2. Jahrg., No. 10.

b) Aufführungen:

In Breslau: Neufeldt, E. Bruckners Siebente Symphonie in Breslau. Schlesische Zeitung, Breslau, 24. 10. 1913.

Pollak, E., Bruckners Siebente Symphonie in Breslau. Breslauer Zeitung, 24. 10. 1913.

In Hamburg: Ch., H. Bruckners Siebente Symphonie unter Hausegger in Hamburg. Fremdenblatt, Hamburg, 7. 2. 1912.

In Leipzig: Schalk, Franz. Die erste Aufführung von Anton Bruckners Siebenter Symphonie im Stadttheater in Leipzig (30. 12. 1884). Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 23. 3. 1885.

In München: J. S. Aufführung der Siebenten Symphonie (E-dur) von Anton Bruckner im Konzert der Königlichen Musikakademie in München. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 23. 3. 1885.

In Stuttgart: s. Bruckners Siebente Symphonie in Stuttgart. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1897, No. 6. Neues Tagblatt, Stuttgart, 13. 12. 1912.

In Wien: K. St. Wiener Konzertrevue. (Bruckners Siebente Symphonie.) Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 26. 3. 1886.

Bienenfeld, E. Die Siebente Symphonie von Bruckner. Neues Wiener Journal, Wien, 9. 1. 1911.

r. Bruckners Siebente Symphonie in Wien. Neue freie Presse, Wien, 15. 2. 1912.

19. Bruckners Achte Symphonie

a) Allgemeines:

E. M. Anton Bruckners Achte Symphonie. Programmbuch des Konzertvereins, Wien, 3. 12. 1903.

Helm, Th. Bruckners Achte Symphonie. Deutsche Zeitung, Wien, 18. 12. 1892.

„ Bruckners Achte Symphonie und die Wiener Kritik. Deutsche Zeitung, Wien, 28. 12. 1892.

„ Bruckners Achte Symphonie. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 29. 12. 1892.

„ Bruckners Achte Symphonie. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 15. 12. 1895.

Stoecklin, P. de. Bruckners Achte Symphonie und der Pangermanismus. Courier musical 1909, No. 23.

b) Aufführungen:

- In Berlin: Paul Geyer. Bruckners c-moll Symphonie No. 8 in Berlin. Der Reichsbote, Berlin, 26. 2. 1913.
- In Dresden: P. Bruckners Achte Symphonie in Dresden unter Nicodé. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1896. No. 5.
Maurice, Alphonse. Die erste Aufführung der Achten Symphonie von A. Bruckner in Dresden. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 1. 1. 1896.
- In Karlsruhe: rh. Bruckners Achte Symphonie in Karlsruhe. Badische Presse, Karlsruhe, 7. 12. 1911.
- In Mannheim: Helm, Th. Bruckners Achte Symphonie in Mannheim. Deutsche Zeitung, Wien, 14. 1. 1901.
- In München: Louis, Rudolf. Bruckners Achte Symphonie. Neueste Nachrichten, München, 2. 2. 1900.
Louis, Rudolf. Bruckners Achte Symphonie in München. Neueste Nachrichten, München, 9. 3. 1911.
P. E. Bruckners Achte Symphonie und das Tedeum (Aufführung in München). Augsburgsburger Abendzeitung, Augsburg, 9. 4. 1913.
Louis, R. Bruckners Achte Symphonie und das Tedeum. Neueste Nachrichten, München, 9. 4. 1913.
- In Wien: Mandyczewski, E. Das 4. philharmonische Konzert. (Bruckners Achte Symphonie.) Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 1. 1. 1893.
Kauders, A. Bruckners Achte Symphonie. Fremdenblatt, Wien, 9. 3. 1903.

20. Bruckners Neunte Symphonie

a) Allgemeines:

- Eine Partiturseite aus Anton Bruckners Neunter Symphonie. Die Musik, Berlin, 1. Jahrg. No. 5.
- Zu Bruckners Todestag. Eine Partiturseite seiner Neunten Symphonie. Neues Wiener Journal, Wien, 10. 10. 1901.
- Ein Blatt von dem unvollendet gebliebenen Satze der Neunten Symphonie Anton Bruckners. Die Musik, Berlin, 6. Jahrg. No. 1.
- Anonym. Bruckner über seine „Neunte“. Die Zeit, Wien, 23. 6. 1912.
- Auer, M. Bruckners „Neunte“. Salzburger Volksblatt, 16. 8. 1906.
- Batka, R. Bruckners Neunte. Kunstwart, 1908, No. 19.
- Göllerich, A. Bruckners d-moll Symphonie. Ein Beitrag zu ihrer Leidens- und Ruhmesgeschichte. Deutsche Zeitung, Wien, 10. 4. 1900.
- Grunsky, K. Bruckners Neunte Symphonie. Die Musik, Berlin, 2. Jahrg. No. 11.
„ Bruckners Neunte Symphonie. Eine Würdigung und Analyse des Werkes. Neue Musikalische Presse, Wien, 19. 3. No. 12 u. Forts.
„ Bruckners Neunte Symphonie. Die Musik, Berlin 1903, 1. Märzheft.
„ Bruckners Neunte Symphonie. Der Klavierlehrer, Berlin, 26. Jahrg., No. 6.
„ Bruckners Neunte Symphonie. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 5. 3. 1903.
- Helm, Th. jun. Bruckners Neunte Symphonie. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1908, No. 6 u. Forts.
- Hirschfeld, R. Anton Bruckners Neunte Symphonie. Programmbuch der Wiener Philharmoniker.
- Ottenheimer. Bruckners Neunte Symphonie. Kunstwart, 21. Jahrg. No. 19.

- Pastor, W. Bruckners Neunte Symphonie. Beilage zur Täglichen Rundschau, Berlin, 1902, No. 286.
- Rietsch, H. Ein Akkord in Bruckners Neunter Symphonie. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1912, No. 13.
- Strauß, J. Anton Bruckners Neunte Symphonie. Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, 1. Jahrg., No. 11.
- Ziehn, B. Über den ersten Akkord im Scherzo der Neunten Symphonie von Anton Bruckner. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 30. Jahrg. No. 28 u. 29.

b) Aufführungen:

- In Dresden: Kaiser, Georg. Bruckners Neunte Symphonie in Dresden. Dresdner Nachrichten, 16. 3. 1911.
- Kaiser, Georg. Bruckners Neunte und das Tedeum in Dresden. Dresdner Nachrichten, 7. 2. 1913.
- In Düsseldorf: Bruckners Neunte in Düsseldorf. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 11. 11. 1910.
- In Hamburg: W. M. Bruckners „Neunte“ in Hamburg. Fremdenblatt, Hamburg, 18. 2. 1914.
- In Köln: Anonym. Bruckners „Neunte“ in Köln. Volkszeitung, Köln, 24. 1. 1912.
- In Leipzig: Segnitz, E. Bruckners Neunte Symphonie in Leipzig. Leipziger Tageblatt, 11. 2. 1911.
- In München: Louis, R. Bruckners Neunte Symphonie in München. Neueste Nachrichten, München, 12. 4. 1911.
- In Wien: Fromm, Karl Josef. Bruckners „Neunte“. Zur Uraufführung. Deutsches Volksblatt, Wien, 11. 2. 1903.
- Graf, Max. Eine Bruckner-Premiere. (Neunte Symphonie.) Neues Wiener Journal, Wien, 12. 2. 1903.
- Graf, Max. Die Neunte Symphonie Bruckners. Hamburger Nachrichten, 15. 2. 1903.
- Grunsky, K. Anton Bruckners Neunte Symphonie. Erste Aufführung in Wien am 11. 2. 1903. Allgem. Musikzeitung, Berlin, 30. Jahrg., No. 8.
- Hirschfeld, R. Anton Bruckners „Neunte“. Abendpost, Wien, 14. 2. 1903.
- Karpath, L. Bruckners „Neunte“. Der Tag, Berlin, 1903 No. 77.
- Kauders, A. Bruckners Neunte Symphonie. Fremdenblatt, Wien, 17. 2. 1903.
- Korngold, J. Bruckners Neunte Symphonie. Neue Freie Presse, Wien, 21. 2. 1903.
- Neißer, Artur. Wiener Musikleben. (Bruckners Neunte.) Neueste Nachrichten, München, 13. 2. 1903.
- Neißer, Artur. Anton Bruckners Neunte Symphonie. Uraufführung in Wien. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, IV. Jahrg., Heft 6, Seite 313.
- Pizzicato. Anton Bruckners Neunte Symphonie. Sonn- und Montagszeitung, Wien, 16. 2. 1903.
- Stefan, Paul. Uraufführung von Bruckners Neunter Symphonie. Tagespost, Linz, 13. 2. 1903.

Schluß folgt

DIE REINE STIMMUNG UND DIE INTONATIONSLEHRE

VON JOSEPH BLOCH IN BUDAPEST

Anknüpfend an den lehrreichen Bericht von Carl Robert Blum im 1. Juniheft 1915 der „Musik“ über das Puhlmannsche Harmoniumkonzert im Musiksaal der Firma „Schiedmayer Pianofortefabrik“, Berlin, sei mir gestattet, einige Bemerkungen zu machen, welche geeignet sein dürften, die von den Musikern etwas stiefmütterlich behandelte Frage der reinen Stimmung mehr in den Vordergrund zu rücken. Das will aber keineswegs besagen, daß die reine Stimmung die temperierte zu ersetzen geeignet wäre. Das „Kompromiß“, welches als Ergebnis die temperierte Stimmung zeitigte, dürfte noch lange anhalten, obwohl es in den letzten Jahren an mannigfachen Versuchen, dasselbe zu verdrängen, ganz und gar nicht fehlte. Es sei nur auf die von Busoni angeregten Dritteltöne und an die von Stein empfohlenen Vierteltöne hingewiesen. Hier soll jedoch nur hauptsächlich von der reinen Stimmung gesprochen werden, welche — abgesehen von der wissenschaftlich-akustischen Seite — noch eine andere Bestimmung zu erfüllen hat: nämlich die Festlegung der Intonationslehre zu ermöglichen. Es ist dies eine in den weitesten Kreisen unbekannte Theorie, unbekannt, weil das Intonieren im allgemeinen nur vom praktischen Standpunkte aufgefaßt wird. Man sagt: wer gutes Gehör hat, wird richtig intonieren; bei mangelhaftem Gehör nützt auch die schönste Theorie nichts. Das mag ja richtig sein. Doch läßt sich vorderhand gar nicht bestimmen, ob diese Theorie uns nicht doch bei der Bildung des Gehörs behilflich sein wird? Wenn wir aber auch annehmen, daß sie von gar keinem Einfluß in der ausübenden Kunst, beispielsweise auf die Technik der linken Hand bei den Streichinstrumenten ist, sollen wir uns damit zufrieden geben? Sollen wir uns damit begnügen, daß wir bei unrichtiger Intonation unbewußt, instinktiv auf dem Griffbrett hin- und hergleiten? Der Mensch trachtet in allem die Ursachen, die geheimen Fäden zu ergründen, und der denkende Musiker darf mit Recht fragen, wie jene Gesetzmäßigkeiten zu formulieren sind, deren Bestand und Geltung unwillkürlich empfunden werden, und in die er trotzdem nicht eingeweiht wird.

Jeder Lehrer eines Streichinstrumentes kann die Erfahrung machen, daß die Schüler mit gutem Gehör (auch solche mit sog. absolutem Gehör) in der ersten Zeit des Unterrichts häufig anders greifen, als wir es gewöhnt sind. Die großen Terzen, die großen Sexten sind meist zu tief, die kleinen Terzen und Sexten zu hoch usw. Die Ursache? Sie haben noch ihr unberührtes (man möchte sagen: von der Kultur unbelecktes) Gehör und greifen absolut rein; die häufige Kontrolle mit den leeren Saiten wie

auch die Heranziehung des Klaviers beim Unterricht zwingt sie dann im Laufe des Lehrganges zum Verlassen des natürlichen Tonsystems und zur häufigen Anwendung der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur. Auch der erwachsene, ausgebildete Musiker klammert sich an die absolute Tonreinheit, doch stellen sich dem viele Hindernisse entgegen; namentlich sind es Gründe technischer, akkordlicher, physiologischer und psychologischer Art. Man muß sich also zu Konzessionen bequemen. Das bedeutet aber nicht, daß unser Ohr schlechter wurde, hierfür ist die harmonische Entwicklung der Musik der schlagendste Beweis.

Jeder geübte Spieler eines Streichinstrumentes weiß ganz gut, daß er mit der temperierten Stimmung allein sein Auskommen nicht finden kann. Denn weshalb greift er oft *fis* höher als *ges*, oder *ces* tiefer als *h*? Das geschieht nicht, um die reine Stimmung zu bevorzugen, da im natürlichen Tonsystem *ges* höher liegt als *fis* und *h* tiefer als *ces*, sondern es geschieht, um in das später zu erläuternde dritte System, das pythagoreische, zu verfallen. In dem eingangs erwähnten Bericht sagt Blum ganz richtig, daß es unmöglich sei, auf den Streichinstrumenten ausschließlich in der reinen Stimmung zu spielen. Hierzu muß bemerkt werden, daß das pythagoreische System ebenso wie die temperierte Stimmung nur als Nothelfer gebraucht werden. Häufig machen Finger und Ohr, in Notlage versetzt, diese Konzession, doch wo und wann nur möglich, wird den Erfordernissen der absoluten Reinheit gemäß intoniert.

In der Praxis begegnet das gute Vorhaben so manchen Schranken. Ein wesentliches Hindernis beim absolut reinen Spiele bilden die vier leeren Saiten als streng fixierte Tonhöhen. Wahr ist, daß, ausgenommen die unterste (die man anderswo nicht greifen kann), es scheinbar möglich wäre, die leeren Saiten zu übergehen, doch in der Praxis wird das beinahe unmöglich, weil wir einerseits die leeren Saiten zu gewissen Doppelgriffen und beim Unterrichte zur Kontrolle der verschiedenen Griffe benötigen, andererseits gibt es in den Musikstücken Partien, deren Vortrag ohne Benutzung der leeren Saite kaum denkbar ist; oft fordert es der Komponist ganz direkt. Wie könnte man z. B. in Bachs VI. Sonate für Violine die leere Saite auslassen?

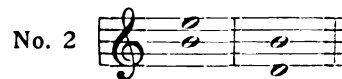
Doch nicht allein die vier Töne der leeren Saiten sind fixiert; dieselben Töne, ebenso wie deren Oktaven, sind festgehalten, auch wenn sie nicht auf der leeren Saite erklingen. Spielt man einen von diesen Tönen:



auf der Geige, so klingt die gleichnamige, unberührte Saite mit, wodurch

der betreffende Ton heller erglänzt. Bei den Instrumenten der alten Italiener fällt das sofort auf. Ganz besonders klammern wir uns an die soeben erwähnten fixierten Tonhöhen bei kurzen Notenwerten. Bei längeren Tönen muß hiervon häufig abgesehen werden, denn in solchem Falle müssen wir uns unbedingt dem schon bestehenden Akkorde anpassen. Ein noch größeres Hindernis entsteht dadurch, daß die Applikatur der Geige (infolge der Quintenstimmung) eine Menge von solchen fixierten Tonhöhen an den Tag fördert, ist ja doch der Quintengriff für den Griff der meisten Intervalle bestimmend.

Daß die vier leeren Saiten der absolut reinen Intonation faktisch im Wege stehen, beweist das folgende Beispiel:



Sind die Saiten rein gestimmt und greift man auf der A-Saite mit dem ersten Finger ein h, das mit der leeren E-Saite eine reine Quarte bildet, dann wird dasselbe h, mit der leeren D-Saite gespielt, zu keiner reinen großen Sext führen. Um damit die Sext einwandfrei konsoniere, muß der Finger etwas herabgezogen (bzw. verflacht) werden, wodurch der Ton etwas tieferen Klang erhält. Es beweist dies zugleich, daß die beiderlei Arten von Ganztönen auch in der Praxis gebraucht werden, und daß auch mit absoluter Reinheit gespielt werden kann. Natürlich nicht immer! Sollen einmal die obigen drei Töne zu gleicher Zeit gespielt werden, dann müssen wir uns an das pythagoreische System oder an die temperierte Stimmung wenden.

Nehmen wir ein anderes Beispiel:



Hier ist im ersten Takte a—h größerer Ganzton als h—cis; im zweiten Takte aber ist a—h kleinerer Ganzton als h—cis. Wir müßten also, streng der absoluten Reinheit gehorchend, zweierlei h greifen, das erste höher, das zweite tiefer. Die Differenz ist aber so gering, daß sie von dem größten Teil der Spieler entweder gar nicht erkannt oder nicht beachtet wird.

Zahlreiche physikalische Erscheinungen sprechen für das gute Recht der reinen Stimmung. Am auffälligsten die Tatsache, daß beim harmonischen Zusammenklingen von zwei oder mehreren musikalischen Tönen höhere Partial- oder Aliquotttöne, sogenannte Obertöne, hörbar werden, die im Hauptklange enthalten sind und diesem Kraft, Glanz, Helligkeit, kurz mehr Leben verleihen.

Einem anderen Phänomen begegnet man bei den Flageolettönen, einem weiteren beim Klopfen mit dem Finger auf der mittönen Saite; letztere Erscheinung hat mit dem unter Notenbeispiel No. 1 erwähnten Phänomen Ähnlichkeit. Hierher gehören auch die Kombinationstöne, die bei der Intonation von Doppelgriffen vorzüglichen Dienst tun.

Ganz ausgeschlossen ist daher die reine Stimmung bei den Streichinstrumenten nicht. Neben der temperierten wird auch diese Stimmung an einzelnen Stellen gebraucht, besonders bei ruhigen, respektive lang gehaltenen, konsonierenden Akkorden, hauptsächlich da, wo nur Streichinstrumente wirken, (2 Violinen, Streichquartett usw.). Neben diesen zwei Systemen wird auf den Streichinstrumenten sehr häufig noch ein drittes gebraucht: das pythagoreische. Dieses System hat bekanntlich die reine Quinte zur Grundlage (2:3), sämtliche Töne werden mit Hilfe dieses Intervalls berechnet. Die Hauptmotive, weshalb dieses System so häufig bei den Streichinstrumenten angewendet wird, sind: die Quintenstimmung und das hieraus folgende Griffsystem.

Die aus der Stimmung hervorgehenden Konsequenzen sind uns bereits bekannt. Sucht man, von der leeren G-Saite der Violine ausgehend, die reine Sext, so findet man das absolut reine e^1 ; sucht man aber durch Quintenschritte einen ähnlichen Ton, so muß man bis zum e^2 hinaufgehen ($g-d^1-a^1-e^2$); der letztere Ton aber wird mit dem vorigen nicht verschmelzen, weil er etwas höher ist. Das e^2 ist weder das absolut reine, noch das temperierte, sondern das pythagoreische e . Dem Geiger jedoch klingen die vier leeren Saiten mit ihren fixierten, für ihn stets bestimmenden Tönen fortwährend im Ohr, und daher wird er bereits das e^1 nicht absolut rein, sondern pythagoreisch intonieren. Einerseits hat sich nun sein Ohr daran gewöhnt, das untere e mit der leeren E-Saite in Einklang zu bringen, zumal er die beiden öfters nebeneinander oder zugleich spielt, andererseits hat sich auch sein Griff daran gewöhnt und das Intonieren geschieht nunmehr ganz instinktiv.

Und ebenso ergeht es uns mit den meisten Tönen, denn leere Saiten kommen in zahlreichen Tonarten (C-, G-, D-, A-, E-, H-, F-, B-, Es-, As-dur, a-, e-, h-, fis-, cis-, gis-, d-, g-, c-, f-, b-, es-, as-moll) vor, und in Skalen, wo keine leere Saite figuriert, bringt die Modulation oder Enharmonie eine der obengenannten Tonarten zum Vorschein, so daß wir es früher oder später mit der leeren Saite von neuem zu tun haben.

Noch in erhöhterem Maße ist der Geiger auf das pythagoreische Intonieren angewiesen infolge des aus der Quintenstimmung hervorgehenden Griffsystems. Bei dieser Stimmung erhält man bekanntlich, sobald man irgendeinen Finger auf zwei benachbarte Saiten, an welche Stelle des Griffbrettes immer, niederlegt, wieder nur Quinten. Solche Quinten gibt es eine Menge; es ist uns auch möglich, den einen Ton selbst zu

bilden; der andere in dem Quintengriffe hängt vom vorigen ab, wodurch eine Anzahl von solchen fixen Tönen entsteht.

Die vorhin gemachte Erfahrung in bezug auf die leere G- und E-Saite wiederholt sich daher fortwährend, und so kommen wir immer wieder in die Lage, pythagoreisch zu intonieren. Hierzu nehme man noch, daß auf der Violine die Intonation eines großen Teiles der Intervalle sich der Quint anpaßt: so die der verminderten und übermäßigen Quint, der großen und kleinen Sext, der übermäßigen und reinen Quart und einigermaßen auch die der Terzen, indem wir beim Griffe derselben gleichfalls von der Quintenvorstellung geleitet werden. Man kann also sagen: der Geiger benutzt in den meisten Fällen das pythagoreische System, das infolge der technischen Einrichtung seines Instrumentes ihm am nächsten liegt. (Dasselbe gilt auch für den Bratschisten und den Cellisten.)

Es kann hier natürlich die Lehre von der Intonation nicht ausführlich behandelt werden,¹⁾ ich will nur noch kurz das Ergebnis meiner Erfahrungen mitteilen.

Auf den Streichinstrumenten intoniert man nach drei verschiedenen Systemen, und zwar auf Grund der

1. absolut reinen Stimmung,
2. pythagoreischen Stimmung,
3. temperierten Stimmung.

Der Unterschied zwischen diesen drei Systemen — in betreff der Tonhöhen — ist kein überaus bedeutender, weshalb auch in der Praxis jene Systeme nebeneinander und abwechselnd gebraucht werden, ohne daß eine wesentlichere Schwankung oder eine Vergewaltigung des Gehörapparates eintreten würde.

So ist die reine Stimmung eigentlich doch nicht tot, sie lebt noch immer weiter — friedlich-nachbarlich verkehrend mit anderen Systemen — in der Lehre von der Intonation. Mit der Entwicklung der akustischen, physiologischen und psychologischen Wissenschaften wird es der späteren Forschung ermöglicht werden, diese Theorie weiterzubilden und z. B. klarzustellen: Wo, wieso und warum der Übergang von einem System in das andere stattfindet?

¹⁾ Interessenten seien auf die „Doppelgriff-Schule“, II. Teil, von J. Bloch (Budapest, Rozsnyai) verwiesen.

VOM AUSKLINGEN DES MEISTERGESANGS

VON PROF. DR. WERNER DEETJEN IN HANNOVER

Über das Ausklingen des Meistergesangs berichtet die sonst so ausführliche Monographie von Kurt Mey „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst“¹⁾ nur kurz. Es sei darum hier auf Grund alter verschollener Nachrichten, die auch Schnorr von Carolsfeld²⁾ und anderen Forschern entgingen, eine Ergänzung gegeben.

Während die meisten Singschulen mit dem Untergang der Reichsverfassung zerfielen, erhielt sich die zu Ulm durch eine besondere Gunst der Umstände noch mehrere Jahrzehnte.³⁾ Zu dieser an sich bekannten Tatsache entnehme ich zeitgenössischen Tagesblättern noch folgendes: Zwar mußten die Ulmer Meistersänger ihre „Schaustube“ auf dem Rathause räumen, wo sie Jahrhunderte hindurch jeden Sonntag „Schule“ gesungen und dazu das Publikum durch Aushängen und Öffnen der „Schultafel“ eingeladen hatten; aber einige Zeit war ihnen noch die Benutzung eines anderen öffentlichen Raumes gestattet, und als sie auch diesen verlassen mußten, setzten sie ihre Übungen in der Herberge fort.

Im Jahre 1830 hatte die Vereinigung noch zwölf — meist alte — Mitglieder und schmolz 1839 trotz verschiedener Versuche, neue Kräfte zu gewinnen, auf vier Mann zusammen, die gerade hinreichten, das „ehrbare Gemerk“ zu bilden. Noch sangen sie zuweilen die alten Weisen oder „Töne“; ihre Lieder waren inhaltlich meist von geringem Gehalt, die Komposition aber, „obwohl selten großartig, schön oder anmutig, doch häufig sehr künstlich oder höchst merkwürdig“, so daß es fast unbegreiflich erscheint, wie eine stattliche Zahl von solchen „Tönen“ bei Männern einer niederen Bildungsstufe, die keine Noten kannten, sich nur durch die Überlieferung des Gehörs solange erhalten konnte.

Von ihrem „Kleinod“, d. h. ihrem Eigentum an Gold und Silber, das noch im achtzehnten Jahrhundert nicht ganz unbeträchtlich gewesen sein soll, war zur Zeit der Kriegsnot von den der ärmsten Klasse angehörigen Mitgliedern das meiste veräußert worden. Da die letzten vier Mitglieder mit der in absehbarer Zeit notwendigen gänzlichen Auflösung der Ulmer Singschule rechnen mußten, beschlossen sie für die Rettung des noch Vorhandenen Sorge zu tragen und übergaben es mit einer besonderen Schenkungsurkunde dem Ulmer Liederkranze, der es sich seinerseits zur Pflicht machte, die unvermögenden Geber nicht zu schädigen.

Der Text der Urkunde lautet:

¹⁾ 2. Aufl. Leipzig, 1910. (Herm. Seemann, Nachf.)

²⁾ Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs. Berlin, 1892.

³⁾ Uhland, Schriften II, S. 297, f.

„Wir unterzeichneten, einzig noch übrigen Mitglieder der von Alters her in Ulm bestehenden Meistersängergesellschaft haben in der Voraussicht, daß mit uns die letzten Weisen des alten Meistergesangs verklingen werden, und in der Absicht, so weit es von uns abhängt, die Wahrzeichen einer ehrwürdigen, in den Tagen der Väter weithin und tief einwirkenden Anstalt den kommenden Geschlechtern zu erhalten, rücksichtlich des von den Vorfahren überkommenen Eigenthums folgenden Beschluß gefaßt: es soll dieses Eigenthum, bestehend in der Schultafel mit den Originalgemälden unserer Fahne, sammt dieser Fahne und den dazu gehörigen alten Kleinodien, deßgleichen der Lade, den Tabulaturen, Schul- und Liederbüchern und einigen andern Gegenständen dem Liederkranze zu Ulm, als dem natürlichen Nachfolger und Stellvertreter des alten Meistersängerthums in der neuen Zeit, hiermit zu einem freien Geschenk gegeben seyn, mit der Bitte, dasselbe wohl zu bewahren, und die Fahne bei Festzügen und andern Gelegenheiten, getragen von einem von uns, so lange noch einer von uns am Leben, neben den seinigen als die seinige zu führen, und mit dem Wunsche, daß, gleichwie der Meistersänger Tafel Jahrhunderte herab die frommen Väter zum Hören ihrer Weisen lud, so Jahrhunderte hinab die Banner des Liederkranzes wehen, und seine Lieder späten Enkeln tönen mögen.

Ulm, den 21. October 1839.

Das Gemark der letzten deutschen, der Ulm'schen
Meistersänger. (Es folgen die Unterschriften des
Büchsenmeisters, Schlüsselmeisters, Werkmeisters,
Kronmeisters.)

Als die Presse über dies Ereignis Mittheilungen machte, fühlte sich ein Poet, namens E. Straube, bewogen, es zu besingen. Sein Gedicht, das in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ (1839 Nr. 137) erschien, mag, wenn es auch höheren Ansprüchen dichterisch nicht genügt, hier Platz finden, um zu bezeugen, welche Bedeutung ein Zeitgenosse dem Ereignis beilegte:

Die Meistersänger von 1839

Zu Ulm auf der Herberg, im fernsten Gemach,
Sind spät noch vier eisgraue Männlein wach!

Sie sitzen beysammen am eichenen Tisch,
Vor ihnen steht Braten und Wein und Fisch.

Doch mündet Keinem das Essen, im Wein
Fällt manch' eine bittere Zähre hinein.

Und Einer erhebt sich und spricht bewegt:
„Es geht zur Neige, die Stunde schlägt;
Nicht schmähe man einst in's dunkle Grab
Den Letzten der Meistersänger hinab;
Die Zeit hat geübt ihr grausames Recht
In unserem ganzen, uralten Geschlecht:
Die Meister starben, die Sänger auch,
Kein Lehrling mehr fand sich nach unserem Brauch:
Die Beerweis, die Pfeilweis, die Krummzinkenweis,
Es hört sie, es achtet sie Keiner mit Fleiß;
Ein neues Singethum tönt durch die Welt,
Dem nur die zerrissene ¹⁾ Weis mehr gefällt;
Das glatte Singen achten sie nicht,
Des Merkers Rede ist sonder Gewicht;
Es singet und seufzet nun jeder Duns,
Da draußen wissen sie kaum mehr von Uns;
Wir sind die Letzten und sterben wir hin,
Wem bliebe das Kleinod der Zunft als Gewinn?
Drum laßt uns vererben das heilige Gut
In wackerer Sänger Treu und Hut;
Dieß sey unsre letzte Innungsnacht,
Und feyerlich ein Testament gemacht.
Herr Eschenbach, Klingsohr und Frauenlob,²⁾
Die ehrsamten Zunftmeister, segnen uns drob!“ —
Und weinend umarmen sie sich und schnell
Ist ihre letztwill'ge Verfügung zur Stell':
„Wir Endesgefertigte, Überley
Der uralten Meistersängerey,
Benennen hiermit und bestimmen hiermit
Zu unseren Erben, nach christlicher Sitt',
Die Sänger der Liedertafel zumal,
Aus eigenem Antrieb, aus freyer Wahl.

¹⁾ Anspielung auf die in der zeitgenössischen Literatur herrschende Stimmung.

²⁾ Sie gehörten zu den zwölf großen Meistern, auf welche die Meistersänger ihre Kunst zurückführten.

Sie mögen besitzen Gehänge¹⁾ und Schnur,²⁾
Sie sollen besitzen die Tabulatur,

Sie sollen haben all' Kettlein und Ring,
So einer der Zunft je als Ehrung empfang;

Sie mögen besitzen die Tafel zuletzt,
Worauf wir die Feste sonst angesetzt;

Sie mögen es wahren als freundlich Gemark,
Und mögen es nützen zu löblichem Werk;

Sie mögen es haben viel hundert Jahr,
So wie es ein Stolz uns'rer Innung war,

Und mögen singen manch wunniglich Lied,
Das herrlich durch Deutschlands Gauen zieht,

Und mögen dauern in Ewigkeit,
Zu deutschen Vaterlands Ruhm und Freud';

Und mögen nimmer so einsam wie wir
Versterben ohne Lehrling und Zier,

Und mögen, an Frauen- und Fürstengunst,
Erhalten die schönste, die herrlichste Kunst;

Denn nichts ist das Leben und lohnte sich nie
Ohn' dich, du himmlische Poesie!* —

Sie küßten sich scheidend — aus war zur Stund
Der letzte Meistersängerbund.

Daß die Ulmer Singschule wirklich noch in demselben Jahre 1839, wie Mey und andere behaupten, ganz aufgelöst worden sei, ist nicht wahrscheinlich. Die letzte, wie man meinte, war es nicht, denn die in Memmingen bestand, wie J. F. Lentner berichtet (Morgenblatt 1852 S. 139), noch 1852.

¹⁾ Eine lange silberne Kette, in deren große, breite Glieder die Namen der Stifter eingraviert waren (vgl. Mey S. 89).

²⁾ Eine Schnur mit drei vergoldeten Silbermünzen diente als Ersatz der schweren Kette (vgl. Mey S. 90).

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

NEUE JAHRBÜCHER FÜR PÄDAGOGIK (Leipzig), Jahrg. 1915, II. Abteil., XXXVI. Bd., 4. Heft. — „Carl Loewe und das klassische Altertum.“ Von Leopold Hirschberg. „... Eine Sonderstellung auf dem Gebiete antiker Musik in modernem Gewande beansprucht, wie in so vielem, Loewe. Nicht allein durch die Zahl seiner einschlägigen Werke und durch die Mannigfaltigkeit der von ihm in Anspruch genommenen Dichtungen, sondern aus inneren Gründen...“ „... Die Berechtigung antiker lyrischer Gedichte, in ein modernes musisches Gewand gehüllt zu werden, ist sonach um so weniger zu bestreiten, als die Dichter des Altertums noch immer unerreichte Muster darstellen und die damals noch unentwickelte Musik zu einer Vertiefung in diesem Sinne unfähig war. Eine andere Frage aber ist die, ob alle Tonmeister der Neuzeit dazu imstande gewesen wären. Zweifelsohne hätte Mozart der Heiterkeit eines Anacreon, Beethoven der Tiefe eines Sophokles und Äschylos, Schubert der Schwermut eines Properz sich anpassen können, wenn sie so viel Griechisch und Lateinisch verstanden hätten wie z. B. Italienisch. So blieb es eben allein Loewe vermöge seines Bildungsganges vorbehalten, der erste und einzige unserer großen Meister zu sein, der antike Gedichte in der Ursprache komponierte. Wir besitzen von ihm vier Anacreontica, sieben Oden des Horaz, je eine Ode der Sappho, des Pindar und des Dionysios, nebst einem Fragment des Horaz... Ihre Entstehung umfaßt einen Zeitraum von 30 Jahren (1815—1845); drei der anacreontischen Lieder sind aus der Jugendzeit, alle übrigen Werke seiner reifen Künstlerschaft. Aus dem letzten Jahre (1845), in dem sich der Meister sehr eingehend musikhistorischen Studien zuwandte, stammen jene oben erwähnten drei Tondichtungen, in denen (nach seiner eigenen Angabe) die ‚Originalmelodien‘ zugrunde gelegt sind. Schon die Auswahl und Mannigfaltigkeit dieser Reihe beweist deutlich, daß es sich nicht um zufällige Begegnungen antiker Texte (wie etwa bei den beiden Schubertschen) handeln kann, sondern um eine bewußte Auswahl besonders schöner und vor allem zur Komposition geeigneter Dichtungen...“ Verfasser bespricht der Reihe nach die einzelnen Kompositionen und teilt zum erstenmal nach der Handschrift die Loewesche Vertonung des Horazischen Carmen saeculare mit.

DIE STIMME (Berlin), 9. Jahrgang, Heft 8 und 9. — „Der Krieg und das Lied.“ Von Hugo Löbmann. „... So mancher Schriftsteller rühmt den Krieg als die beste Lernschule des Volkes für die Neuauflebung des alten Volksliedes. Sie sind im Recht. Der Krieg fördert den Gesang, fördert die Neuschaffung von Liedern, begünstigt die Singlust. Das hat Gründe psychologischer und auch physiologischer Art. In psychologischer Hinsicht ist zu beachten, daß der Krieg starke Gefühle, tiefste Gemüterschütterungen auslöst. Die in Erregung versetzte Seele verlangt nach einem gleichgestimmten Ausdruck. Für sie kommt die gesprochene oder geschriebene Rede, das linienhafte Wort weniger in Frage. Ihrer inneren Spannung erscheint die blasse Zeichnung des Gedankens durch das Wort als zu matt, zu wenig ausdrucksvoll. Unbewußt, aber mit größtem Glück greift die erschütterte Seele nach dem gesteigerten Gefühlsausdrucksmittel der Tonkunst. Das handlichste, das ihr zunächst liegende Instrument, die menschliche Stimme, ist ihr zuerst willkommen. Der ‚erregte‘ Mensch, das in Mitleidenschaft versetzte Gemüt verlangt nach dem Tönen der menschlichen Stimme, das zugleich ein Mitsprechen im Worte gestattet — und das Lied tritt in die Umwelt des Sängers als Gesang. Es

spricht aber auch die Leibesnatur ein Wort mit darein. In der Erregung erleidet der Atem eine größere Ausdehnungskraft als Auslösung einer vorausgegangenen Spannung. Und wenn dem angeregten Manne keine Worte zur Verfügung stehen sollten, so fängt er wenigstens an zu brummen, vor sich hin zu summen. Das Lied ist da. Auch das ist nicht zu übersehen, daß der Gleichtritt der Massen die geheime Urkraft der Seele, die im Rhythmus gebunden liegt, wohlätig auslöst. Und langt die Kraft nicht mehr zum Liede, so reicht sie doch noch zu den Pfeiftönen des Mundes vollkommen hin — und wir haben das seltsame Schauspiel einer wandernden Soldatentruppe mit Marschgepflf und Massentritt. Die Musik des stummen Tretrhythmus zwingt nach musikalischer Ausformung. Die ‚mitschreitende Seele‘ verlangt nach Begleitung der aufschlagenden Füße mit Kling und Klang. Der Rhythmus ist die Schlagader des musikalischen Gefühls.“

WESTERMANN'S MONATSHEFTE (Braunschweig), Juli 1915. — „Franz Schubert.“

Ein Gedenkblatt von Hermann Seeliger. „... Schubert ist der erste große Heimatkünstler in der Musik, der tief in die Seele der Landschaft seiner herrlichen niederösterreichischen Heimat, seines Volkes hineingelauscht hat. Nun tönt sie aus seinen Weisen zurück, zuweilen, wie z. B. in den Tänzen, in dem Scherzo der D-dur Sonate, echt wienerisch gestimmt. . . . Neben der Ursprünglichkeit einer durch keine Reflexion angekränkelten Empfindung ist es nicht zum mindesten dieser herzergreifend volkstümliche Einschlag, der den Liedern Schuberts ihren unwiderstehlichen Zauber verleiht: hier offenbart sich so recht, wie vertraut dies echte Natur- und Volkskind mit der Natur war. Was sie ihm zuraunte im Murmeln des Bächleins, im Rauschen des Waldes, was die linden Lüfte des Frühlings ihm zutrug, Lerchenjubiläum und Feldblumenduft, Sonnenglanz und Mondenschimmer, das hat er in unsterblichen Tönen in seinen Liedern niedergelegt. Wenn irgendeiner, so konnte Schubert von sich sagen: ‚Im Walde dort, auf der Vogelweid‘, da lernt‘ auch ich das Singen.‘ Darum wohnt seinen Melodien jene zwingende Überzeugungskraft inne, die sie als das Ansich der vorgestellten Außenwelt wie der aus ihr abgezogenen Empfindungen erscheinen läßt. . . .“

DER TÜRME (Stuttgart), Heft 20, Juli 1915. — „Die Untreue gegen den ‚guten Kameraden‘.“ Von Karl Storck. Verfasser wendet sich mit scharfen Worten gegen die Verstümmelung des herrlichen Uhlandschen Gedichts, die sich leider in der letzten Zeit eingebürgert hat. Er nennt die jetzige Fassung des Uhland-Silcherschen Liedes ein Schulbeispiel für die verheerende Wirkung des Potpourri-Unfugs und für den beschämenden geistigen Tiefstand alles dessen, was in den üblen letzten Jahrzehnten einer blödsinnigen Operettenkultur zur Volkstümlichkeit gebracht worden ist. „So konnte es denn geschehen, daß ein unsagbar roh zusammengezimmerter Gemengsel verschiedener kleiner Melodiestücke in der ernstesten und größten Stunde unseres Volkslebens zum Liedausdruck des liederreichsten, musikalisch tiefsten aller Völker wurde. Nur die erste Zeile bewahrt die ursprüngliche Melodie, die zweite bringt ein Stück aus ‚Preisend mit viel schönen Reden‘, die dritte und vierte die Wiederholung eines kleinen Fetzchens aus einem Turnerlied, und daran schließt sich der Kehrreim, in dem als Hauptstück (von ‚Die Vöglein‘ bis zum Schluß) das englische ‚Home, sweet home‘ mit entsprechend verkürzten Noten steckt. Das englische sentimentale Lied war ja schon längst bei uns als Heimatlied (‚Wenn weit in den Landen wir zogen umher‘) eingebürgert. Und so erfüllt denn das ganze Gebilde vollauf jene alte Forderung, nur Bekanntes oder bekannt Klingendes zu verwerten, wo man rasche Volkstümlichkeit erreichen will. . . .“ „Ich glaube, wir sollten alles daransetzen, das schwere Unrecht, das wir an einem der schönsten unserer neueren Volkslieder

begangen haben, wieder gutzumachen. Die Sache ist durchaus nicht schwer. Wenn die Lehrer in den Schulen, in den Volksschulen sowohl wie in den höheren, den Schülern einmal den Unsinn ihres jetzigen Liedes recht klarmachen, wird hier eine rasche Wirkung zu beobachten sein, und für die Krieger draußen im Felde ist es eine alte Erfahrung, daß der dringend ausgesprochene Wunsch von seiten der Vorgesetzten alle Schwierigkeiten behebt. Hugo Zuschneid in Offenburg (Baden) hat seine neue Dichtung mit der neuen Melodie als Feldpostkarte drucken lassen. Die jetzt für die Ankündigung benutzte letzte Seite der Doppelkarte könnte in gedrängter Darstellung das Unwürdige unseres jetzigen Verhältnisses zusammenfassen, und dann sollten wir in Tausenden von Exemplaren diese Feldpostkarte unseren Kriegern zusenden. Nicht nur stolze Bauwerke sind Merksteine der Kunst, die nur der Rohling mutwillig zerstört; ein schlichtes, kleines Lied ist ein ebenso reines und edles Kunstgebilde. Wir werden, wenn wir die rechten Worte finden, von keinem unserer Krieger ungehört bleiben in der Mahnung, auch dem Liede vom ‚Guten Kameraden‘, das ihm so wunderbar tief ein tägliches Schicksal vor Augen rückt, das tausendmal erklungen ist, wenn ein Krieger ins Grab gesenkt wurde, die Treue zu halten, die es verdient. Wir schonen die Kunstdenkmäler in Feindesland; wie könnten wir es da über uns bringen, mit Bewußtsein ein deutsches Kunstwerk mutwillig zu zerstören?“

DEUTSCHER KURIER (Berlin), 1. Juli 1915. — „Deutsches Singen und das Kriegsziel.“ Von Ferdinand Künzelmann. „... Elf Monate Krieg und Sieg haben uns ernst und schweigsamer als je gemacht, und wenn wir gewiß auch keinen Grund hatten, das Singen zu verlernen, so spürt doch ein jeder, daß die hellen und begeisterten Klänge der Lieder des Auszugs jetzt nicht mehr recht in die große, ernste Zeit passen wollen und zu der Trauer, die fast ein jeder von uns neben der Freude zu tragen hat. Wir singen nicht mehr, weil wir nicht mehr begeistert den Entschluß zum Kriege zu bejahen nötig haben, und wir brauchen auch singend den Schwur nicht mehr zu bekräftigen, daß wir die Grenze schützen wollen, daß wir nicht nur am deutschen Rhein, sondern an allen Grenzen als Wächter und Hüter stehen wollen. Die Grenzen sind geschützt: unsere Heere stehen längst in Feindesland. Und je mehr uns allen dieses zum Bewußtsein kam, daß dieser deutsche Krieg außerhalb Deutschlands im Lande der Feinde geführt wird, um so höher flammte die Liebe zu Deutschland in uns auf, und wir vergessen die Grenzen, die heute schon nicht mehr bestehen. Das Lied der Verteidigung, die ‚Wacht am Rhein‘, konnte, ja mußte verstummen: Lieder der Sehnsucht mußten an ihre Stelle treten. Denn wenn wir heute singen, so geschieht’s nicht mehr in der hellen Begeisterung der beschwingten Stunde: wir Menschen mit dem ungeheuren Erlebnis von elf Monaten Krieg in den Seelen singen, weil wir sehnsüchtig sind... Und so werden es denn mehr und mehr, von Tag zu Tag mehr zwei Lieder, die ganz Deutschland singt, die alle anderen aus dem Felde geschlagen haben: ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ und das Lied ‚vom guten Kameraden‘ mit der Verheißung vom Wiedersehen in der Heimat. Diese Lieder sind es, die man jetzt überall hört, und ich muß gestehen, daß sie mir noch heiliger, noch erhebender klingen als im letzten Herbst ‚Die Wacht am Rhein‘. Denn das Singen dieser Lieder beweist, mehr und besser als alles Reden davon, welch eine große, neue, tiefe und echte Liebe zu Deutschland aus dem Feuer der Verteidigung geboren ist: es handelt sich jetzt nicht mehr um den deutschen Rhein, sondern um Deutschland selbst. Und wenn ich diese beiden Lieder am Abend und in der Nacht höre, oder am Tage, von Schülern, von Soldaten, von Männern und Frauen gesungen, dann weiß ich, daß sie so singen, daß sie so singen müssen, weil sie alle das Kriegsziel

ahnend erkannt haben, so wie es neulich Bayerns weiser König zur Freude von Millionen Deutschen in Worte gefaßt hat, daß nur die völlige Sicherheit Deutschlands das Kriegsziel sein kann. Wer Ohren hat zu hören, braucht nur auf die Gesänge des Volkes zu achten, und er wird wissen, was das Volk vom Krieg und — Frieden will. Gott gebe, daß es verstanden wird.“

KÖLNISCHE ZEITUNG, 23. Juni 1915. — „Gut Deutsch in Kunst und Alltag.“ Von H. Kannegießer. „... Die Sucht nach fremdländischen Ausdrücken grassiert in einer besorgniserregenden Weise in unserer Musikliteratur. Man sehe nur einmal aufmerksam einen Musikkatalog durch, und man wird finden, daß es wimmelt von ‚Arabesques, Poèmes symphoniques‘, von ‚Romances, Impromptus und Aires variés‘. Dann folgen ‚Variations, Préludes, Polonaises, Suites‘, und so geht es weiter ad infinitum. Auch die Titel deutscher Stücke sind der französischen Sprache entnommen, und manch echter deutsche Komponist hat namentlich auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik hierin Erkleckliches geleistet. Ein Blick in das Programmheft eines Kaffeehaus-Orchesters wird uns davon zur Genüge überzeugen. Haben doch selbst unsere Klassiker ‚Marches héroïques und Moments musicaux‘ geschrieben. Auch die Sucht, deutsche Autorennamen zu französisieren, gehört hierher (Jean Gilbert), ebenso das Bestreben, den Tonstücken einen fremdländischen Gattungsbegriff zu geben (Indianisches Intermezzo, English song and dance, Twostep usw.). Sind wir denn eigentlich Deutsche, haben wir so wenig eigene Schöpferkraft, daß wir in Titeln, Gattungsbegriffen und Art der Komposition immer auf das Ausland zurückgreifen müssen? Ich denke, das alles haben wir gar nicht nötig. Unsere deutsche Kunst ist so hoch entwickelt, daß wir getrost jede Konkurrenz mit dem Auslande aufnehmen können. Aber wir müssen mehr Rückgrat entwickeln, mehr Vertrauen haben auf unsere enorme Kraft. Und das Publikum muß sich daran gewöhnen, deutsche Musik nicht erst in fremdem Gewande schmackhaft zu finden. Die deutsche Musik ist ein Vogel, der aus sich selbst die herrlichsten Lieder singt, und der sich nicht mit fremden Federn zu schmücken braucht. Weg mit den lächerlichen fremden Modeerzeugnissen der letzten Jahre, werft alle die Tangos, Two- und Onesteps, die ja noch immer in den Herzen der tanzlustigen Welt nicht gänzlich vergessen sind, zum Lande hinaus und laßt deutsche Tänze nach dem Kriege wieder zu Ehren kommen. Dann wird auch im Auslande nach dem Kriege deutsche Kunst weit höher bewertet werden, als es bei dem Liebäugeln mit fremder Kunst jemals der Fall war.“

VOLKSZEITUNG (Berlin), 28. Mai 1915. — „Deutsche Musik.“ Von Johannes Doebber. „Was hoffen wir nicht alles von der kommenden, von der neuen Zeit!? Wieviel Segnungen erwarten wir, wenn der Krieg erst wieder vorüber sein wird? Auf allen Gebieten glauben wir, daß der Krieg mit seinen Schrecknissen läuternde Wirkung hervorbringen, ein großer Neugestalter und Heilfaktor werden wird. Wir glauben fest daran, wie an unser ‚Wir müssen siegen!‘ — Dieser feste Glaube, dieser unerschütterliche Wille zum Siegen kennzeichnet den Grundcharakter unseres starken, einigen Volkes. Will man's leugnen, daß wir uns — sieht man von dem unwürdigen Treiben der leichtfertigen Lebewelt ab, die selbst in der Gegenwart dem Ernst der Zeit mit frivolem Lachen begegnet — nach einer Entspannung auf allen Gebieten, das heißt nach einer Neuorganisation krankhaft gewordener Lebensinteressen und ihrer Gesundung schon lange gesehnt haben? Unsere Ansprüche waren vor Ausbruch des Krieges überall ins Riesenhafte gewachsen. Die Wucherblume der Verflachung, die sich das Ausleben des einzelnen Individuums zum Ziele setzte, hatte sich ins Ungeheuere entfaltet. Die Sucht nach äußerem Gewinn schien nur noch allein erstrebenswert. Auch in der

Kunst machte sich diese Erscheinung geltend. Die unausbleibliche Folge stellte sich bald ein: die Kunst verflachte zusehends. Man fragte nicht mehr nach ihren inneren Werten, sondern nach ihrer äußerlichen Wirkung, die günstige Rückschlüsse auf ein gutes, gewinnbringendes Geschäft zuließ. Die Musik namentlich, wenigstens ihre moderne Produktion, hatte nach und nach ihre ethischen erzieherischen Werte fast ganz eingebüßt. An Stelle kerniger, deutscher Volkslieder trat der salonfähige Gassenhauer, der von der Bühne herab den Weg nicht nur in die Tummelplätze der Lebewelt, sondern auch in die gesitteten Bürgerhäuser fand. Seit dem Kriege ist er verstummt. Nur eine geschäftlich interessierte Gemeinde versucht, ihm auch jetzt noch neue Nahrung zuzuführen . . .“ „ . . . Das Bestreben, der deutschen Kunst neue Pflege angedeihen zu lassen, hat sich in dieser Zeit des gewaltigen nationalen Aufschwungs in Dichtung und Musik bereits mächtig geregt, wenn auch dabei Gesänge, wie sie beispielsweise Weber mit ‚Lützows wilder Jagd‘ vor 100 Jahren schuf, nicht zutage traten. Lieder und Männerchöre patriotischen Charakters sind in Hülle und Fülle erschienen und im Laufe des Winters gehört worden, aber nichts davon hat sich eine ähnliche Popularität erworben. Vielleicht auch ein Zeichen dafür, wie weitab wir uns vom richtigen Wege verloren haben. Unsere farbenschillernde Musik braucht Zeit, bis sie sich mit neuer Kraft gestählt und den einfachen Ton wiedergefunden hat, der von Herzen kommt und zu Herzen geht . . .“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 6. Juni 1915. — „Kathedralen.“ Zur Erscheinung Anton Bruckners. Von Moritz Heimann. „ . . . während die Zeit sich kühn und dem Neuen zugewandt glaubt, sehen wir sie immer wieder das wahrhaft Neue und wahrhaft Schöpferische zugunsten der radikal und zuchtlos ausgebildeten Konsequenzen siegreich gewordener Geistesmächte verkennen und verwerfen. An Beispielen im kleineren Maßstab fehlt es nicht; aber wir können auch mit einem im allergrößten aufwarten: das ist das Schicksal Anton Bruckners. Er ist der letzte der deutschen Heroen, nicht bloß des musikalischen Reiches, Schöpfer einer Welt wie Wagner, Beethoven, Mozart und Bach, — und fast zwanzig Jahre nach seinem Tode fallen von dem reichen Berliner Musikwinter auf ihn nur ein paar hastig verschüttete Stunden. Wir rühmen uns der vielen Beethoven-Abende mitten im Krieg; aber Beethovens schmerzlich zürnende Stirn würde sich nicht aufhellen, wenn er die Menge in seine Konzerte laufen sähe; er würde die Trägheit in diesem Genuß erkennen. Es mögen ungefähr fünfzehn Jahre her sein, daß jemand von einer Brucknerschen Symphonie schrieb, sie sei ‚das senile Geschwätz eines größtenwahnsinnigen Schulmeisters‘, — das war nur ein Sachverständiger, das zählt nicht. Inzwischen hat sich das Bild, mit der tückischen Unmerklichkeit, mit der die öffentliche Meinung sich verbessert, doch gewandelt und sieht etwa so aus: Bruckner, ein Naturmensch mit genialen Einfällen, unfähig zur höheren Ordnung des Kunstwerks, mit dem Orchester improvisierend, als säße er an der Orgel; in einigen seiner Mittelsätze, Adagio und Scherzo, habe er freilich auch die Einheit und Konzentration erreicht und in diesen Fällen Musikstücke vom höchsten Rang und Wert geschaffen; aber die Ecksätze seien und blieben das Kreuz dieser im Grunde doch zerstreuten, geschwätzigen Kunst. So ungefähr, mit einigen Abstufungen, geht die Rede. Wohlwollend oder übelwollend, mürrisch oder bereitwillig ausgesprochen, sie steckt voller Unsinn, voller Bequemlichkeit . . .“ „ . . . Bruckners Werke sind frei von der Zufälligkeit sowohl des ungebändigten wie des unvermögenden Künstlers. Er ist weder ein Improvisator noch ein Rhapsode; daß er ein Organist war, ist im Gefüge seines Werkes nicht zu spüren, höchstens in seiner Dynamik. Wüßte man von seinem Privatleben nichts

und erdächte sich sein Bild nach seinem Werk, so würde man einen Menschen von so extrem geistiger Art hinter ihm vermuten, wie Michelangelo. Sofern das Wort ‚naiv‘ einen Beiklang von Nachsicht hat, trifft es auf ihn nicht zu. Seine Kunst ist intelligent, ob man es auch von seiner Person bestreiten will; seine Musik ist eine tönende Vorstellung der Welt und keineswegs ein nur unversehens leuchtendes, übrigens bald leeres, bald wirres Geklinge...“ Statt von dem in seinem Privatleben mitunter etwas komischen Mann auf das Werk, sollte man von dem Werk auf den Mann zu schließen lernen. „Ein großes Genie der Kunst verfällt, wenn nicht durch das Schicksal, dann durch eigene Wahl, der wachsenden Einsamkeit. Denn es will zu tiefst nur durch das Organ seiner Kunst der Welt Herr sein und leidet darunter, daß seine anderen Organe beansprucht werden; es will nicht reden und will nicht anders denken als schaffend. So ist Bruckners ‚Unintellektualität‘ ein Geschenk der Natur, ein Ersatz freundlicher Art für den sonst auf andere Weise notwendigen Verzicht, mit den Menschen des Tages auf ihre Weise zu leben. Er ist auch darin ein großer Mann, daß er es auf eine neue Art ist. Dieses soll man endlich zu fühlen und womöglich zu verstehen anfangen; man soll sich des Dünkels entschlagen, wenn man ihn tadelt, und der Herablassung, wenn man ihn lobt. Eines Tages wird man es spüren, daß er nicht bloß den Menschen mehr oder minder angenehm die Ohren kitzelt, sondern daß er der Menschheit ein neues himmlisches Reich geschenkt hat. So ein himmlisches Reich, die große Seele eines seltenen Menschen — das sind Kathedralen so gut und besser als die steinernen.“

BOHEMIA (Prag), 20. Juni 1915. — „Italienische Oper?“ Von Heinrich Teweles. „Was hat denn die deutsche Kultur zu so hoher Blüte gebracht, als eben das liebevolle Eingehen in fremde Eigenart, das, immer wieder auf das richtige Maß zurückgeführt, die deutsche Kraft und Tiefe zu Anmut und Geschmack veredelt hat? Wenn wir uns so abschließen, wie es Engländer, Franzosen, Italiener bis heutigentags getan, dann wären heute wir die Besiegten und nicht die Sieger. Ja, wir brauchen die italienische Oper, wie wir alles Fremde brauchen. Wir brauchen diesen Einschlag, diese Färbung, diesen Ton, gäben sie auch nur eine dunkle Linie in dem herrlichen Spektrum, das der weitgespannte Regenbogen deutscher Kultur bietet, der nach dem Kriegsgewitter reinste Luft und erquicktes Aufblühen alles Lebens verheißt. Aber sind die Linien so dunkel? Es gibt nur zwei Hauptvölker für die Musik: die Deutschen und die Italiener. Mag man Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Wolf-Ferrari werten, wie man will, den einen Komponisten oder das andere Werk begnadigen — man kann sie nicht entbehren. Aus dem dichten Laub der italienischen Musik leuchten so viele Goldäpfel hervor, daß man immer wieder danach greifen muß... Das Publikum will aber nicht bloß hin und wieder von einem toten Italiener hören, es will auch immer wieder Neues zu hören bekommen, und wenn heute eine neue ‚Cavalleria rusticana‘ käme — käme sie nur! — ich müßte sie bringen. Wir haben in erster Reihe Werke aufzuführen, die ‚mit Bedeutung auch gefällig‘ sind. Wir müssen ferner Werke bringen, die nur bedeutend sind. Wir müssen aber auch Werke vorführen, die bloß gefällig sind. Und wir müssen namentlich das Neue bringen, wenn es Wirkung verspricht. Ob das Neue von Wert, die Wirkung von Dauer ist, daß weiß weder Direktor, noch Publikum, noch die Kritik. Machen wir doch täglich die Erfahrung, wie vergänglich das Ewige ist, und wie dauernd das Vergängliche oder das, was eben ewig, was vergänglich geschienen... Ich glaube deutsch zu sein, wenn ich in der Betreuung der Kunst an dem Weltbürgertum deutschen Volkswesens festhalte, für das uns Goethe und Schiller erzogen haben.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

309. **Hugo Goldschmidt:** Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Verlag: Rascher & Co., Zürich und Leipzig 1915. (Mk. 11.—.)

In der Vorrede zu seiner „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ sagt Goldschmidt, er habe diese Arbeit unternommen, um „die Beziehungen zu weisen, die zwischen dem allgemeinen Geistesleben jener Zeit und der Schaffensweise der Meister bestanden“. Diese Charakteristik durch den Autor läßt jedoch von dem Buche etwas wesentlich anderes erwarten, als was es in Wirklichkeit ist. Nicht das allgemeine Geistesleben der Zeit ist es, womit Goldschmidt die Schaffensweise der Meister in Beziehung setzt — abgesehen von einigen gelegentlich eingestreuten Bemerkungen —, sondern die Musikästhetik; erst auf dem Umwege über diese kann man sich wenigstens mittelbar eine Vorstellung davon machen, welcher Art der Zusammenhang ist, der zwischen der allgemeinen Kultur und den musikalischen Kompositionen bestanden hat. Dieser Umweg aber ist nicht sehr glücklich gewählt. Gewiß, sowohl der Komponist als auch der Ästhetiker wird von den Kulturströmungen seiner Zeit beeinflusst; aber die Einwirkung auf den Komponisten geschieht vorwiegend gefühlsmäßig und daher relativ unmittelbar und schnell, die Einwirkung auf den Ästhetiker hingegen vorwiegend durch den Intellekt, daher bewußt und relativ langsam. Das ist einer der Gründe dafür, daß im allgemeinen in der Kunst die Theorie hinter der Praxis einherhinkt, ist auch ein Grund dafür, daß die Musikästhetik nicht den Einfluß auf die Beschaffenheit der Kompositionen besitzt, dessen Erörterung Goldschmidt zur Grundlage seines Buches hat machen wollen.

Es muß in der Tat mit Nachdruck hervorgehoben werden und ergibt sich auch aus vielen Stellen von Goldschmidts Buch aufs neue, daß mit ganz verschwindenden Ausnahmen die Musikästhetik von den Werken der Komponisten beeinflusst worden ist, und nicht umgekehrt. Ein erheblicher Teil des Buches beschäftigt sich denn auch damit, zu zeigen, wie einige namhafte Ästhetiker durch Glück beeinflusst worden sind. Durch das Streben, musikalische Eigentümlichkeiten auf die Wirkung ästhetischer Anschauungen zurückzuführen, wird Goldschmidt zuweilen zu tatsächlichen Unrichtigkeiten verführt. So behauptet er gleich zu Anfang (S. 9) und später (S. 196, 222), daß die Ansicht, die Musik erzeuge im Hörer Realaffekte, zu der Forderung geführt habe, daß ein musikalischer Satz nur einen einzigen Affekt enthalten dürfe; erst am Ende des 18. Jahrhunderts sei die Einsicht in die Scheinhaftigkeit der ästhetischen Gefühle gewonnen worden und habe dann diese Bedenken beseitigt. Goldschmidt übersieht dabei, daß die Realität eines Affektes nicht dessen Unveränderlichkeit zur Folge hat, und daß eine solche Folgerung auch im 18. Jahrhundert nur in ganz vereinzelten Fällen gezogen worden ist; aber abgesehen hiervon, hat sich schon fast ein halbes Jahrhundert vor dem Zeitpunkt, den Goldschmidt angibt, die Gegensatzlichkeit innerhalb eines

Stückes geradezu als formgebendes Prinzip für den Sonatensatz eingebürgert, insbesondere in den Werken der Mannheimer Schule (Stamitz, Franz Xaver Richter u. a. m.). Allerdings will Goldschmidt hierin nur ein formales Prinzip sehen, das von dem Gefühlsausdruck der Komposition nicht bedingt sei.

Es muß bei der Beurteilung des neuen Buches von Goldschmidt überhaupt scharf unterschieden werden, was er an Tatsächlichem mitteilt, und was er über dieses Tatsächliche persönlich äußert. Was das Tatsächliche betrifft, so sagt er selbst, daß er Vollständigkeit des von ihm zusammengetragenen Materials nicht angestrebt hat; dennoch vermißt man kaum etwas von erheblicher Wichtigkeit. Nur bei den Nichtmusikern, die sich über Musikästhetik geäußert haben, wird man sich wundern, Lessing und Goethe nur nebenbei erwähnt zu finden, dagegen Schillers bei einer einzigen Gelegenheit (in dem Aufsatz „Über Matthissons Gedichte“) nur nebenbei geäußerte Ansichten über Musikästhetik breit besprochen zu sehen, obwohl sie augenscheinlich nicht einem engen persönlichen Verhältnis zur Tonkunst ihre Entstehung verdanken. Einen viel größeren Anspruch auf ausführliche Erwähnung hätten Goethes zahlreiche Bemerkungen über den Gegenstand gehabt, ganz besonders aber Lessings mit gewohnter Prägnanz formulierte Äußerungen (im 51. Literaturbrief und in der „Hamburgischen Dramaturgie“, XXVI. Stück ff.). Ebenso befremdet die Erklärung, daß dieses Buch vor Kant haltmache. Kant gehört chronologisch durchaus in die Epoche, welche Goldschmidts Buch umfaßt, und es ist kein Grund einzusehen, warum er fehlt, wenn z. B. Heydenreich besprochen wird, der zum Teil auf Kant fußt.

Um eine möglichst ungetrübte Vorstellung von den Ansichten der verschiedenen angeführten Ästhetiker zu geben, läßt Goldschmidt sie möglichst viel mit ihren eigenen Worten sprechen. Diese Teile des Goldschmidtschen Buches sind die unbestreitbar wertvollen, vermöge deren es auch einen der Zwecke erfüllt, die der Verfasser bei seiner Arbeit im Auge gehabt hat: für die künftigen Biographen Glucks und Mozarts eine Vorarbeit zu liefern.

Weniger unanfechtbar ist Goldschmidts Art, seine Autoren zu interpretieren. Er fühlt sich denn auch veranlaßt, zu Beginn seiner Arbeit seine eigenen ästhetischen Anschauungen in einer ausführlichen Vorrede zu entwickeln und dabei zu erklären, daß er sich der Gefahr bewußt gewesen sei, diese seine eigenen Anschauungen auch in den Ansichten der anderen wiederzuerkennen. Dieser Gefahr ist er in der Tat in bedeutendem Maße zum Opfer gefallen. Ich habe den Eindruck, daß hieran ein methodischer Fehler zum großen Teile die Schuld trägt. Den als Ästhetiker dilettierenden Künstlern des 18. Jahrhunderts fehlte fast allgemein die Schärfe der Diktion und der Begriffsbildung, an die wir uns in den letzten Jahrzehnten allmählich gewöhnt haben, und das gleiche finden wir bei so manchem Philosophen jener Zeit. Man geht deshalb fast immer fehl und stößt auf Widersprüche, wenn man in den Schriften dieser Autoren alles streng wörtlich nimmt und den Autor auf diese oder jene Äußerung festlegt,

die nur so ungefähr dem entspricht, was er sagen wollte. Man muß vielmehr, ohne allzusehr am Worte zu hängen, den Gedankengang der Verfasser als Ganzes zu erkennen suchen, und von diesem Gedankengang aus für die einzelnen mehrdeutigen Äußerungen eine solche Auffassung zu finden trachten, daß sie mit dem Gedankengang in Übereinstimmung stehen. Dies tut Goldschmidt nicht. Ein Beispiel für viele: Hiller erklärt (S. 135), daß die Vokalmusik sich an die natürliche Affektensprache anlehne, aber sie „stylisiere“. Aus diesem einen Wort schließt Goldschmidt schlankweg: „Was Hiller stylisieren nennt, ist nichts anderes, als die Statuierung freien künstlerischen Schaffens.“ Ich kann aus dieser Stelle, verbunden mit der Stelle S. 525 ff. der von Goldschmidt zitierten „Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik“ in Marpurgs „Historisch-kritischen Beyträgen“ (1754) nur herauslesen, daß Hiller in der musikalischen Komposition eines Affekts nicht eine mechanische Reproduktion des im Affekt angewandten Tonfalls zu sehen wünscht, sondern dem Komponisten gestattet, gemäß den Möglichkeiten musikalischer Notierung davon abzuweichen. Von derartigen etwas gewaltsamen Deutungen wimmelt es in Goldschmidts Buch. Man kann sie nicht geradezu als Entstellungen bezeichnen; aber ihre konsequente Anwendung von einem bestimmten Standpunkte aus führt schließlich zu einer Verschiebung des Gesamtbildes in einer Richtung, die durch Goldschmidts persönliche ästhetische Anschauung bestimmt ist.

Wenn ich dies im einzelnen nachweisen wollte, so hieße das, Goldschmidts Buch von einem anderen Standpunkte noch einmal schreiben. Ebenso ist es unmöglich, hier seine Ästhetik zu erläutern, zumal sie keinen geschlossenen Aufbau hat und zu inneren Widersprüchen führt. In einer Einleitung von 32 Seiten setzt er sie knapp auseinander. Die Grundlage des musikalischen Genusses ist ihm, in Anlehnung an Hanslick, das Sinnlich-Schöne; die gefühlsmäßige Musik tritt als höhere Stufe hinzu, ist aber an die Voraussetzung des Sinnlich-Schönen ausnahmslos gebunden. Diese Auffassung wird charakterisiert durch die Behauptung, daß die große Mehrzahl der Werke Bachs, ein großer Teil der Symphonien der Mannheimer und Wiener Schule nur als Sinnlich-Schönes, nur durch anschauliches Vorstellen zu genießen seien. Allerdings erklärt Goldschmidt später (S. 21): „Glücklicherweise gibt es aber keine Instrumentalmusik, die nicht überwiegend gefühlsmäßig erfaßt würde“, und weiterhin (S. 25) wieder: „Ein großer Teil der instrumentalen und konzertierenden Musik beansprucht nichts anderes, als eben durchs Ohr wahrgenommen zu werden und ist intuitiv angeschaute Schönheit.“ Den größten Nachdruck legt Goldschmidt darauf, zu betonen, daß die Gefühle, welche der Komponist in seinem Werk ausdrückt und welche im Zuhörer beim Anhören des Werkes erweckt werden, keine Realgefühle sind, sondern Scheinge-
fühle.

Demgemäß erscheint in Goldschmidts Augen als das Ergebnis, auf welches der Kampf der Meinungen im 18. Jahrhundert lossteuerte, die Überwindung der Affektenlehre durch die Er-

kenntnis von der Scheinhafteit der ästhetischen Gefühle, und des Sinnlich-Schönen als Voraussetzung jeder künstlerischen musikalischen Wirkung. Er übersieht, daß dieser Sieg weder ein unbeschränkter, noch ein dauernder war; obwohl er an einigen Stellen diese Tatsache streift, geht er doch an den entscheidenden Stellen an ihr vorüber, dort, wo er versucht, die großen Linien der Entwicklung zu kennzeichnen. In meinen Augen ergibt die Betrachtung der Meinungsverschiedenheiten, von welchen das Goldschmidtsche Buch handelt, ein ganz anderes Bild. An einer Stelle (S. 238) spricht Goldschmidt selbst von dem „nie ruhenden Konflikt des Emotionalismus und des Formalismus“. Dazu kann man in bezug auf die Vokalkomposition noch sprechen von dem Konflikt zwischen einer möglichst getreuen Wiedergabe des Tonfalls der natürlichen Sprache in der Musik und dem Aufgehen der natürlichen Deklamation in der absolut-musikalischen Melodie. In meinen Augen erbringt Goldschmidts Buch den Beweis, daß dieselben Gegensätze, die heute bestehen, die zu Wagners, Webers Zeit vorhanden gewesen sind, auch im 18. Jahrhundert bestanden haben, wenn auch teilweise in anderer Formulierung. Wir haben es hier offenbar mit Gegensätzen zu tun, die in jedem künstlerisch empfindenden Individuum miteinander in Streit liegen, und von denen je nach dessen persönlicher Anlage und Bildung bald der eine, bald der andere die Oberhand behält, wenn nicht beide sich einigermaßen die Wage halten und eine Art von Indifferentismus hervorbringen. Im Gegensatz zu Goldschmidt, welcher die ästhetischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts für Lehren hält, „die längst eines natürlichen Todes gestorben sind“, finde ich in denjenigen Teilen seines Buches, die Tatsächliches enthalten, eine Bestätigung für eine Ansicht, die sich mir bei der historischen Betrachtung der Künste immer stärker aufdrängt, nämlich dafür, daß es in künstlerischen Dingen gewisse Meinungsverschiedenheiten gibt, die niemals zu existieren aufhören. Wenn sie auch zuweilen eine Zeitlang in der einen oder der anderen Richtung entschieden zu sein scheinen, so lebt doch der Gegensatz immer wieder auf. Die Schlüsse, die sich hieraus ziehen lassen, des näheren zu erläutern, ist hier nicht der Ort.

Im einzelnen wäre noch zu sagen, daß Goldschmidts Buch hie und da Behauptungen enthält, die objektiv unrichtig oder doch stark anfechtbar sind. So behauptet Goldschmidt (S. 208), es sei ein Irrtum, „daß die Verarbeitung der musikalischen Gedanken eine Sache der ‚Kunst‘ im Sinne einer intellektuellen Tätigkeit und von der eigentlichen Erfindung als Ausfluß der Phantasie zu trennen sei.“ Ein Blick etwa in Beethovens Skizzenbücher widerlegt diese Ansicht. Ebenso unrichtig ist die Behauptung (S. 265), Wagner habe gemeint, „in seinem Musikdrama eine Formel gefunden zu haben, die von nun an allen Schaffenden die Werkstatt der Oper öffnen und allen verbindlich sein sollte“; gerade das Gegenteil ist der Fall. Ich verweise auf die Zusammenstellung der Belegstellen bei Chamberlain, „Richard Wagner“ S. 273 f. Die Zahl dieser Beispiele ließe sich bedeutend vermehren.

Mit seiner „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ hat sich der geschätzte Verfasser der „Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert“, der „Lehre von der vokalen Ornamentik“ und mancher anderen damit zusammenhängenden Arbeiten auf ein Gebiet begeben, das ihm zweifellos verhältnismäßig fern liegt; wer jedoch mit der Materie genügend vertraut ist, um das Subjektive von dem Objektiven scheiden zu können, wird in dem neuen Buche von Goldschmidt manche tatsächliche Bereicherung seines Wissens finden.

Rudolf Cahn-Speyer

310. Olga Cassius: Die Erziehung der Stimme und Atmung durch Artikulation der Konsonanten und Biegung der Vokale. Verlag: Georg Plothow, Charlottenburg 1913.

Stimmkranke Schüler, deren Stimmen in kurzer Zeit wieder dauernd funktionsfähig zu machen der Verfasserin gelang, haben sie — wie sie im Vorwort sagt — angeregt, vorliegende kleine Schrift herauszugeben. Es wird jahraus, jahrein so viel Stimmmaterial von unfähigen oder gewissenlosen Lehrern verwüdet und in Grund und Boden ruiniert, daß jeder, der mit gutem Gewissen sagen kann: Ich habe eine kranke Stimme geheilt, eigentlich von Staats wegen mit einer Rettungsmedaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet werden müßte. Denn eine edle Tat verdient edlen Lohn. Wenn ich mich nun trotzdem gegen die Verfasserin wende, deren Erfolge ich nicht in Zweifel ziehe, so geschieht dies zu ihrem eigenen Besten: sie vor dem Schaden zu bewahren, ihre Stimmerziehung, deren Heilwirkung sie wohl zur Genüge erprobt haben wird, als eine Panacee zu betrachten, und ich möchte ihr darum das Wort Virchows vor Augen halten, das er seinen Schülern immer wieder ins Herz gelegt hat: es gibt keine Krankheiten, es gibt nur kranke Menschen! Und darum kann es auch keine Patentmedizin geben, die allen und immer hilft. Mag die Methode eines Heilungsprozesses noch so oft erprobt sein, es kommt der Patient, der alle Regeln über den Haufen wirft und uns zwingt, das scheinbar so fest gefügte nochmals von Grund aus aufzubauen. Wenn es noch gar auf dem Titelblatte heißt: eine wissenschaftlich begründete Methodik der Stimmerziehung, so haben wir nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, nachzuprüfen, ob das da zu Recht steht. Die Verfasserin geht von folgendem Gesichtspunkt aus: „Da Stimm- und Muskelerziehung ist, redet die Natur und der Mechanismus unseres Stimmapparates dem Beginn der Stimmerziehung durch Konsonantenübungen“ — anstatt Vokalübungen — „selbst das Wort.“ Der Nutzen der Muskerziehung zu energischer Konsonantenbildung kann doch nur bei Stimmchwachen in Frage kommen; aber bei gesunden Stimmen? Und haben denn die Muskeln des Artikulationsapparates bei der Bildung der Vokale keine Arbeit zu leisten? Allerdings ist sie da passiver Art — anstatt Spannung Entspannung — aber beim Gesangsstudium ist gerade diese passive Arbeitsleistung die Hauptsache; denn die meisten Stimmkrankheiten entstehen eben durch eine falsche Arbeit der Muskulatur des Schlundes und des Kehlkopfes, und da ist das einzige Heilmittel: alle verkehrte Muskelarbeit durch

Entspannen zu beseitigen. Für Stimmchwache mit kraftloser Muskelarbeit beim Artikulieren der Konsonanten, da, aber nur da, ist der Weg der Verfasserin der richtige. Ich habe ihre Vorschriften längere Zeit ausprobiert, aber sie recht schwierig und unbequem gefunden. Man versuche nach der Vorschrift: „Die Zungenrückenkonsonanten“ (g, k, j, ch) „sind durch einen Verschuß zu artikulieren, den der Zungenmuskel ausführt, indem er den Zungenrücken bei hochgeöffnetem Munde gegen den harten Gaumen drückt, während die Zungenspitze an den Wurzeln der unteren Schneidezähne fixiert bleibt. Nach der Artikulation sinkt die Zunge wieder in den Grund des Mundes unter dem harten Gaumen.“ Nebenbei verlangt nicht das K den kräftigsten Verschuß an der ganzen Länge des harten Gaumens, sondern das G, wenn es wirklich energisch gesprochen werden soll. Die Richtigkeit der Behauptung: „Eine besondere Stellung nimmt hier das R ein, bei dessen Artikulation sich die Stimmbänder in demselben Tempo öffnen und schließen, als der Konsonantenverschuß im Vokalraum sich vollzieht,“ wurde mir von einem bekannten Physiologen unter starkem Protest als absolut falsch bezeichnet. Ganz übel ist aber die Darstellung des Atmungsvorganges: „Die Lungen saugen“ — sic! — „auf dem durch den Mund offenen Wege die Luft ein, dehnen sich aus und regen dadurch [!] das Zwerchfell, welches ihnen als elastischer Boden dient, an, sich zu kontrahieren, indem es sich abflacht.“ An einer anderen Stelle heißt es: „Gesetzt, daß die Schulkinder bei einem Tempo, welches 116 der Metronomskala angibt, in einer Minute 116mal ein- und ausatmen, in fünf Minuten 580mal, und sie diese Übung zehn Jahre hindurch jeden Schultag zweimal fünf Minuten lang zu machen hätten, wie müßte sich ihre Atmung entwickelt haben, wenn sie die Schule verlassen! Und dieser Atmung haftet nichts Künstliches, Unnatürliches an; denn sie erzieht sich von selbst.“ Geschwindigkeit ist keine Hexerei; aber ist denn Geschwindigkeit im Wechsel des Aus- und Einatmens das höchste der Ziele, und — verzeihen Sie die harte Frage — wo im Kunstgesang läßt sich diese anwenden? Der Gesundung und Stärkung der Lungen dient langsames Tiefatmen, da dadurch den Lungen eine größere Luftmenge, also mehr Sauerstoff, zugeführt wird. Das rasche oberflächliche Atmen ist vielmehr gesundheitsschädlich, wie es unfreiwillig geschehend ja auch ein Zeichen von Schwäche oder Entzündung der Atmungswege ist. — Ganz besondere Liebe zeigt die Verfasserin dem Ausdruck „Biegung der Vokale“. Die Erklärung dazu lautet: „Die gesunde Stimme biegt beim Sprechen beständig hin und her, gewöhnlich innerhalb einer Oktave eine Quinte aufwärts und eine Quarte abwärts. In beiden Richtungen bewegt sie sich mit Leichtigkeit durch alle drei Register. Dagegen hat die kranke Stimme oft selbst nach vorangegangenem fleißigen Konsonantenstudium hier noch sehr zu kämpfen. Ihr kommen die stimmhaften Konsonanten zu Hilfe, besonders das Zungenspitzen-R, in dem sich der Registerwechsel am leichtesten vollzieht. Das Zungenspitzen-R ist daher auch aus diesem Grunde zu erstreben und fleißig zu üben. Zur Biegung setzt die Stimme auf dem ihr bequemsten Brustton ein. zuerst mit R und

später mit Glottisschlag auf O und den anderen Vokalen; sie gleitet abwärts nach dem Punkt oder aufwärts nach dem Fragezeichen. Gelingt beides, ist die Stimme auch auf gleicher Tonhöhe durch die Register zu biegen. Je elastischer die Stimmbandmuskulatur arbeitet, desto langsamer laufen die Biegungen ab, und der Atem scheint kein Ende nehmen zu wollen.“ Ich muß zu meiner Schande gestehen, daß ich den Nutzen dieses Prinzips nicht einzusehen vermag, fürchte vielmehr, daß dem Schüler dadurch ein fortwährendes Herauf- und Herunterschmieren der Vokale leicht zur üblen Angewohnheit werden kann. So guten Nutzen der Erziehungsweg der Verfasserin manchem Stimmkranken bringen wird, ihr Buch ist die Verallgemeinerung eines an sich richtigen Prinzips, das aber in der Hand eines kritiklos Lernwütigen zu einer wahren Gefahr werden kann. Und das wäre ein Erfolg, den die Verfasserin wohl selbst am meisten bedauern würde. Hjalmar Arlberg

311. **Richard Wagner:** Das Judentum in der Musik; Zukunftsmusik; Über das Dirigieren. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914. (je Mk. —.50.)

Die Wagnerschen Schriften erscheinen hier in kleinen Einzelausgaben, im Satz und Format der sogenannten Volksausgabe der Gesammelten Schriften, bequem und handlich und vor allem auch vortrefflich erläutert. Sternfeld schrieb kurze Einleitungen und Anmerkungen, die in gedrängter Fassung dem Leser die zum Verständnis notwendigen Voraussetzungen gewähren. Die Wagnerschen Schriften sind ganz aus der Stimmung des Augenblicks hervorgegangen, sie sind voll von Anspielungen auf Zeitumstände, die unserem Gedächtnis längst verschwunden. Hier hat die Erläuterung eine dankbare Aufgabe, deren sich Sternfeld mit gründlichem Wissen und in knappster Form entledigt. Der Leser wird nirgends mit überflüssiger Gelehrsamkeit beschwert, aber auch nirgends im Stich gelassen, wo er des Führers bedarf. Vielleicht wäre beim „Judentum“ die Aufnahme der abweichenden Lesarten des Erstdruckes, die gerade in einer Sonderausgabe zur Ergänzung der Gesammelten Schriften wohl untergebracht werden konnten, nützlich gewesen.

Wolfgang Golther

MUSIKALIEN

312. **Eugen Hildach:** Zwei Gesänge. op. 34, 2 und op. 35. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Mk. 1.—, bez. Mk. 1.20.)

„Landwehrmanns Abschied“ ist ein ganz schlichtes, von choralähnlicher Feierlichkeit erfülltes Lied, dessen eindringliche Weise ihm einen tiefen Eindruck sichert. Bewegter ist Hildachs Tonsprache, die allenthalben den guten Musiker und kundigen Sänger verrät, in dem „Gebet für den Kaiser“. Hier ist die Steigerung des Ausdrucks im Anschluß an die drei Strophen des Gedichts ebenso folgerichtig wie musikalisch schön gelungen. Die beiden Gesänge seien aufrichtig empfohlen.

313. **Adolf Stübing:** „Hindenburg-Marsch mit dem Hindenburg-Lied.“ Musikverlag: Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Der Marsch ist feurig und kräftig und klingt leicht ins Ohr, das Trio („Hindenburg-Lied“) muß

aber schon um des nichtssagenden, fast albernen Textes willen abgelehnt werden. Solche „Verse“ (die übrigens, wie mir scheint, der Weise untergelegt sind) sind geeignet, der Abneigung gewisser Kreise gegen unsere ganze zeitgemäße Kriegskunst eine Berechtigung zu geben, und müssen schon deshalb brüchlos getadelt werden.

314. **P. Sippel:** „Die Freundesbanner.“ Einstimmiges Chorlied mit einem Vorspiel und Weihespruch. Verlag: Jos. C. Huber, Dießen vor München. (Mk. 1.20.)

Die marschartige, instrumental gedachte Einleitung dieses für Feiern von Schulen und Vereinen bestimmten Musikstücks ist, wenn auch nicht bedeutend, so doch nicht ohne Spannung und Kraft. Der vom selben Verfasser „gedichtete“ Weihespruch, der nun gesprochen werden soll, ist allerdings nicht mehr als wortdröhnende Versmacherei, aber das anschließende Lied ist nicht übel. Nun eine Frage: Warum heißt das mit mit der deutschen, österreichischen und türkischen Fahne auf dem Titel geschmückte Tonstück „Die Freundesbanner“, da doch nur vom schwarzweißroten die Rede ist?

315. **Kurt Johnen:** „Das war der Sturm.“ Für eine Singstimme mit Klavier-, Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Verlag: Melodia, Berlin. (Mk. 1.—.)

Trotz seines geringen Umfangs ist dieses Tonstück von einem großen Hauch durchweht, der ihm einen Platz über den Durchschnittserzeugnissen anweist. Auch im Aufbau und in der technischen Ausführung verrät das Werk eine entschiedene Begabung. Als ernst-festliche Hymne, die sich am Schluß zum ahnungsvollen Psalm der Siegesgewißheit erhebt, wird das Lied seinen Eindruck nicht verfehlen.

316. **Alexander Bartusch:** „Unsere Marine.“ Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Mk. 1.—.)

Die volksmäßige Wirkung dieses frischen und feurigen Liedes dürfte sehr dadurch beeinträchtigt werden, daß der Tonsetzer in dem Bestreben, genau zu deklamieren, nicht weniger als achtmal die Taktart wechselt, Beweis genug, daß seine Weise die unmittelbare Einheitlichkeit entbehrt, die gerade beim Strophenlied so nötig ist. Doch lebt in dem Tonstück eine trotzige fanfarenschmetternde Kraft, die bei gutem Vortrag den Eindruck nicht verfehlen wird. Der Refrain erinnert stark an den des bekannten Studentenliedes „Ergo bibamus“.

317. **Reinhold Lichey:** „Soldatenabschied.“ Lied für Gesang und Klavier. Verlag: Gebrüder Reinecke, Leipzig. (Mk. —.60.)

Dieses sehr gelungene Tonstück erbringt den Beweis dafür, daß eine wohlfundene, aus der Gesamtstimmung eines Gedichts heraus geborene Melodie für jede Strophe desselben paßt und höchstens ganz geringer Änderungen und Vortragsabtönungen bedarf. Man darf dieses Lied unbedenklich empfehlen.

318. **Ignaz Neumark:** Zwei polnische Miniaturen für Klavier. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 1.50.)

Das klangschöne, melodisch-reizvolle „Prä-ludium“ erinnert im guten Sinne an Chopin,

und in der „Mazurka“ steckt Feuer und Schwung. Schüler und Dilettanten von mittlerer Fertigkeit werden die beiden geschickt gesetzten Kleinigkeiten mit Vergnügen spielen.

319. E. Hornemann: „König der Könige“.

Für Klavier. Verlag: Ebenda. (Mk. 4.—.)

Eine überaus sangbare, feierliche Weise, deren Schluß die bekannte Händelsche Tonwiederholung aufweist, wird in verschiedener Stärke und Bewegung dreimal wiederholt, ähnlich dem volkstümlichen „Niederländischen Dankgebet“, nur daß Hornemann die zarte Strophe in die Mitte stellt. Wenn es gelänge, seiner edlen und kräftigen Weise die rechten Worte unterzulegen, dürfte man ihr eine noch stärkere Wirkung voraussagen, als sie in der vorliegenden Klavierbearbeitung schon haben wird, deren Leichtigkeit der Verbreitung nur förderlich sein kann.

320. Emil Sulzbach: „Gebet“ für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. (op. 37, 2b) Musikverlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M. (Mk. 1.—.)

Bei dem offenkundigen Mangel an leichten und doch wirksamen Einzelstücken für Cello wird das vorliegende Werkchen vielen Lehrern und Schülern willkommen sein. Eine klare, großlinige Melodie in A-dur wird durch einen zarten und innigen Zwischensatz in F harmonisch wohl schattiert und gedanklich so gut fortgebildet, daß die auf der enharmonischen Verwechslung Des-Cis wieder eintretende Weise einen befriedigenden Abschluß herbeiführt. Das dankbare, von Hugo Schlemmüller bearbeitete und mit Fingersatz versehene Tonstück sei seiner ehrlichen Einfachheit wegen besonders empfohlen.

321. Benno Pulvermacher: „Kaiserlied“. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Wie die Verse von Carl Leiberfeld ungekünstelt und herzlich singen, so ist auch die Weise. Ein Strophenlied von echter Volkstümlichkeit haben wir hier vor uns, das wegen seiner leichten Faßlichkeit besonders in den Schulen Eingang finden sollte.

322. Ludolf Nielsen: „Schlummert sanft in heilger Ruh“. Für Gesang mit Streichorchester und Harfe. op. 33. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 3.—.)

Das ernste, vom Welken und Sterben sprechende Gedicht hat eine durchaus entsprechende Vertonung gefunden; denn die choralartig gegliederte eindringliche Gesangsweise haftet rasch im Ohr und wird der trüben Stimmung des Ganzen auch insofern gerecht, als sie sich niemals über die Begleitstimmen erhebt, sondern sogar oft unter deren Tonhöhe zurückbleibt. Die Singstimme wird an einzelnen Stellen durch die Solovioline bzw. Bratsche im Unisono verstärkt, was bei der auffallend ausgiebigen Besetzung des Streichorchesters unbedingt erforderlich war. Ich verspreche mir von dem kurzen, aber an Empfindung und Ausdruckskraft reichen Tonstück eine tiefgehende Wirkung.

323. Ludwig van Beethoven: Ecossaisen, frei bearbeitet von Edmund Parlow. Verlag: Ebenda. (Mk. —.60.)

Dieses durch die sich oft wiederholende Endmelodie jeder Periode gekennzeichnete Werk des großen Tonmeisters ist durch die vorliegende

geschickte und vorsichtige Bearbeitung aus einem Virtuosenstück zu einem Stück für den Hausgebrauch gemacht worden, was an sich gewiß nur erfreulich ist. Freilich bleibt die grundsätzliche Frage unentschieden, ob solche Bearbeitungen von Meisterwerken erlaubt sind oder nicht. Wer nicht engherzig ist, wird jede Bearbeitung willkommen heißen, die geeignet ist, ein Meisterwerk unter Wahrung seines wesentlichen Inhaltes den weitesten Kreisen zugänglich zu machen, wie das im vorliegenden Falle zutrifft.

324. „Wir treten zum Beten.“ Bearbeitet von Julius Röntgen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das einzig Bemerkenswerte an diesem Blatt ist die Zeichnung von B. Heroux. Die Übertragung des Textes, die Karl Budde verfaßt hat, ist weder sprachlich so schön, noch musikalisch so brauchbar wie die altgewohnte Fassung.

325. Gustav Lazarus: „Jugendfreuden.“ Fünf ganz leichte Vortragsstücke für Klavier. op. 168. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Der Lehrer, der diese Stücke als Belohnung des Fleißes zwischen Skalen und Fingerübungen einschaltet, wird bei seinen Anfängern sicherlich große Freude damit anrichten und sie fast spielend zu den Anfängen der Vortragskunst hinleiten; denn so leicht die Lazarusschen Kleinigkeiten auch sind, so sehr gewinnen sie durch saubere, in Anschlag und Dynamik wohl abgerundete Wiedergabe. Als besonders hübsch seien „Puppenball“ und „Menuett“ hervorgehoben.

326. Fini Henriques: „Das Spinnrädchen.“ Für Klavier. Verlag: Ebenda.

Das Schnurren des Rädchens ist in der alten, wohl bekannten Manier musikalisch dargestellt; aber dazu erklingt teils in der linken, teils in der rechten Hand eine sehr hübsche, sangreiche Weise, der es an ländlicher Eigenart nicht mangelt. Das Stück sieht zwar infolge der Zwei- und dreißigstel-Figuren schwerer aus, als es in Wahrheit ist, erfordert aber immerhin einige Übung.

327. Trygve Torjussen: Norwegische Melodien. Sieben Stücke für Klavier. op. 15. Verlag: Ebenda.

Diese Tonstücke werden allen Freunden nordischer Musik willkommen sein, und sie verdienen, unter den Klavierspielern bekannt zu werden; denn sie sind kurz, im Aufbau klar, hübsch in der Erfindung und eigenartig reizvoll im Ausdruck. Offenbar sind hier norwegische Volksweisen mit Glück benutzt worden. Die Schreibweise ist ziemlich einfach, so daß einigermaßen geübte Liebhaber sich mit Aussicht auf volles Gelingen an die Stücke heranwagen können. Welche von diesen die schönsten sind, ist schwer zu sagen. Besticht das „Brautlied“ durch seine volksmäßige Heiterkeit und festliche Würde, so ist „Die Hirtenflöte“ ein kleines Kabinettstück. In „Schelmerei“ und „Spielerei“ treibt tollende Lustigkeit anmutig ihr Wesen, und der Bauern- tanz „Halling“ verrät Kraft und rhythmische Lebendigkeit ebenso wie eine gewisse humorvolle Liebenswürdigkeit. Die „Ballade“ vom ertränkten Bock ist ein Stücklein von derber Komik, und im „Klagelied“ spricht sich tiefe, innige Empfindung aus. Die Harmonik der sämtlichen

Arbeiten ist charakteristisch, ohne durch Absonderlichkeiten aufzufallen.

328. Rud Langgard: „Sphinx.“ Tongemälde für großes Orchester. Verlag: Ebenda.

Das Gedicht von Viktor Rydberg, welches der Tonsetzer seinem Werke vorangestellt hat, spricht nicht von der Sphinx, sondern von dem Geheimnis der ewigen Größe, die sich aus unergründlichen Tiefen bis zu schwindelnden Höhen erhebt. Demgemäß darf der Hörer sich von dem Titel des Tonstücks nicht irreführen lassen, sondern nur eine Musik erwarten, die den Stimmungsgehalt der Verse auszudeuten sucht. Dies ist aber ganz vortrefflich gelungen. Über einem langen, orgelpunktartigen, leisen Paukenwirbel auf F steigt in den Holzinstrumenten ein feierlich ernstes Thema geheimnisvoll empor, nach wenigen Takten durch die Hörner aufgenommen und von bewegten Figuren der gedämpften Streichinstrumente umspielt. Ein kurzer, in den Streichern und Holzbläsern von der Höhe zur Tiefe in Zweiunddreißigsteln niedersinkender Nebengedanke leitet zu dem leidenschaftlichen Mittelsatz über, der den stürmischen Versuch zu schildern scheint, mit menschlicher Kraft das Rätsel der Urkraft zu lösen. In die teils stürmenden, teils sehnsüchtig verlangenden Figuren des mehrfach geteilten Streichkonzerts klingt hart und unbeugsam das kunstvoll umgebildete Motiv

des Geheimnisses, von dunklen Holzinstrumenten und Posaunen geblasen, hinein, worauf die Bewegung der Streicher allmählich in sich zusammen sinkt, verzweifelnd, entsagend, obwohl ein aufmunternder Hornruf zu neuen Versuchen zu ermuntern scheint. Schwer, lastend, aber doch nicht ohne versöhnenden Beiklang tritt das erste langsame Zeitmaß wieder ein, in dem das Tonstück aushauchend verklingt. Das Ganze ist also ein Werk jener Programmmusik, die, im Anschluß an eine Dichtung, des Tonsetzers Empfindungen uns vermitteln, nicht aber Vorgänge und Zustände schildern will. Soweit es sich nach Einsicht in die Partitur erkennen läßt, ist der Musiker seiner Aufgabe durchaus gewachsen. Seine Erfindung ist zweckentsprechend und ohrenfällig, der Aufbau des Ganzen klar und folgerichtig, die Instrumentation geschickt, farbenreich, aber dabei keineswegs überladen. In Harmonik und Rhythmik offenbart sich der moderne Musiker. Besonders schätzenswert erscheint mir der entschieden germanische Grundzug dieser Musik, die natürlich von Wagner, Richard Strauß und Grieg nicht unbeeinflusst, aber doch voll selbständiger Eigenart ist. Ich zweifle nicht, daß das Werk, welches allerdings an den Kapellmeister wie an das Orchester keine geringen Anforderungen stellt, bei guter Wiedergabe einen starken Eindruck hinterlassen wird. F. A. Geißler

KRITIK

KONZERT

HALLE a. S.: In der ersten Zeit ließen sich von Solisten nur Walter und Mimy Schulze-Prisca hören. Ihr Musizieren hat einen ganz besonders intimen Charakter, und ich kann wohl behaupten, daß ich den zweiten und dritten Satz des Bachschen d-moll Konzertes noch nie so vollendet im Zusammenspiel gehört habe. Ebenso bereitete das Geigerpaar mit Spohrs Duo op. 67 einen seltenen Genuß. Solistisch überragt zweifellos Walter Schulze-Prisca seine Gattin, was er mit dem Vortrag von Tartini's g-moll Sonate offenbarte, während sie mit Fritz von Bose die Kreutzer-Sonate technisch gewandt, aber doch nicht schlackenlos spielte. — Die Robert Franz-Singakademie zeigte unter Alfred Rahlwes' zielbewußter und stilsicherer Leitung, daß aus Mendelssohns „Paulus“ doch weit mehr herauszuholen ist, als sein Vorgänger uns glauben machen wollte. Die Aufführung, an der sich Elisabeth Ohlhoff, Else Cantor, Paul Schmedes und Felix Lederer-Prina als

Solisten beteiligten, brachte es zu großartigen Steigerungen, da der Dirigent die schätzenswerte Gabe besitzt, den Pulsschlag der Musik zu fühlen, eine Fähigkeit, die fast in noch höherem Grade in Brahms' „Deutschem Requiem“ hervortrat. Das war in der Tat eine Gedächtnisfeier für unsere gefallenen Helden in Ost und West. Das letzte Konzert brachte Frauenchöre (op. 17) von Brahms, deutsche Volkslieder in Brahms'scher Fassung, und zum Gedächtnis von Robert Franz dessen doppelchörigen 117. Psalm in vorzüglicher Ausführung. Als Solisten wirkten mit Else Gipser, die durch eine stilvolle Wiedergabe von Schumanns „Kreisleriana“ sich volle Sympathien gewann, und Fritz Becker, der im Verein mit der Pianistin die F-dur Sonate für Violoncello von Brahms (op. 99) und einige Solostücke, darunter das selten zu hörende Lento aus Schumanns Konzert op. 129 vortrug. Aus Brahms, der mit zu zarter Hand angefaßt wurde, hätte sich allerdings noch mehr herauszuholen lassen.

Martin Frey

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Reihe unserer bildlichen Darstellungen Anton Bruckners vermehren wir heute um die Medaille, die im Jahre 1908 von Musikdirektor Franz Bayer in Steyr (Ober-Österreich), einem Schüler des Meisters, aus Anlaß des 50. Stiftungsfestes des dortigen Männergesangsvereins „Kränzchen“ zum Zweck der Verleihung an bedeutende musikalische Persönlichkeiten und Vereine gestiftet wurde. Die in Silber hergestellte Medaille ist eine Arbeit des Prof. Leo Zimpel in Steyr.

Zur Studie „Das musikalische Wunderhorn“ von Walter Niemann im vorliegenden Heft gehört das Porträt des verdienstvollen jungen Begründers und Inhabers des Wunderhorn-Verlags in München, Ludwig Schittler, der anfangs März den Heldentod gefunden hat. Seine Veröffentlichungen lenkten schon durch ihre außerordentlich geschmackvolle künstlerische Ausstattung die Aufmerksamkeit auf sich. (Vgl. den Nachruf von Alexander Jemnitz in der „Totenschau“ des 2. Aprilheftes 1915.)



BRUCKNER-MEDAILLE
von Leo Zimpel





Atelier Elisabeth, München, phot.

LUDWIG SCHITTLER

† Anfang März 1915

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 23 · ERSTES SEPTEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Die Politik hat nicht zu rächen, was geschehen ist, sondern
zu sorgen, daß es nicht wieder geschehe.

Bismarck

INHALT DES 1. SEPTEMBER-HEFTES

ERNST OTTO NODNAGEL †: Jean Louis Nicodé. Ein Künstler-
profil

F. A. GEISLER: Das Kriegsziel der deutschen Tonkunst

MARIE VON BÜLOW: Hans von Bülows Pseudonym W. Solinger

OTTO KELLER: Anton Bruckner-Literatur (Schluß)

REVUE DER REVUEEN: Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Ernst Schnorr von Carolsfeld, Martin Frey, Carl Robert Blum,
F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Basel, Berlin, Thun

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträts von Jean Louis Nicodé (3 Blatt)

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung
von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland
Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den
Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung
zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

JEAN LOUIS NICODÉ

EIN KÜNSTLERPROFIL

VON ERNST OTTO NODNAGEL †

Vorbemerkung der Redaktion. Für die Reihe unserer Sonderhefte „Moderne Tonsetzer“ hatte uns Ernst Otto Nodnagel die nachstehende Studie über Nicodé geliefert. Umstände verschiedener Art verhinderten uns bisher an der Veröffentlichung dieser letzten Arbeit des im März 1909 verstorbenen ausgezeichneten Musikschriftstellers. Trotz ihres etwas fragmentarischen Charakters — Nodnagels lange Krankheit und früher Tod vereitelte die ursprünglich vereinbarte Erweiterung und Ergänzung einzelner Abschnitte sowie die Abrundung des Ganzen — gehört Nodnagels feinsinnige, warmherzige Würdigung des Nicodé'schen Schaffens zum Besten, was über den Dresdner Tonsetzer gesagt worden ist, und wird aus diesem Grunde den zahlreichen Verehrern Nicodés sehr willkommen sein.

Es war im Jahre 1890, dem Jahr, von dem man die Bewegung sowohl in der deutschen Literatur — Holz, Hauptmann — wie in der deutschen Tonkunst — „Tod und Verklärung“ auf der Eisenacher Tonkünstlerversammlung und Wolfs lyrischer Höhepunkt — datieren muß, der Hermann Bahr damals bereits in seiner „Kritik der Moderne“ den Namen prägte. Ich war gerade frisch aus meines verehrten ersten Meisters Wolfram Händen in die Sackgasse der Königlichen Hochschule geraten und hörte aus der Meister Munde goldene Worte wie: „Grieg?! — Grieg ist doch kein Komponist!“ oder „Ist denn die ‚Prügelszene‘ eine richtige Fuge?“ — In jener schönen Zeit des Sich-selbst-Findens und Freiringens fiel mir zufällig das bedeutendste und am tiefsten packende Werk der damaligen jungen Belletristik in die Hände, eines Schweizer Dichters Erstlingswerk: „Tino Moralt“ von Walter Siegfried. „Kampf und Ende eines Künstlers“ lautet der Untertitel, aus dem sofort ersichtlich war, daß hier gestaltet war, was in unserm jungen Blut rumorte. In diesem Roman begegnete mir zuerst der Name Jean Louis Nicodé. Einige junge Maler haben im Odeon einen überwältigenden Eindruck von der Symphonie-Ode „Das Meer“ empfangen. Dort wird u. a. gesagt: „Oh! . . . an Magie der Klänge, an Charakteristik in Tönen, an Ausdruck für das scheinbar Unausdrückbarste noch über Berlioz! Sie würden es nicht für möglich halten! Ein unmögliches Orchester! Ein Orchester, welches zaubern kann! welches Sie in der ‚Meer-Symphonie‘ mit in den tiefen Grund des Elementes hinunterzieht, und Sie da Dinge hören läßt, die einer anderen Sphäre anzugehören scheinen; — ein Orchester, welches Farbenempfindungen hervorruft, grüne, gläserne Flut erschafft, über welche plötzlich kleine Wellenzüge hinfliegen und weiße kristallene Schaumkämmchen glitzernd verspritzen. Und dann beginnt das Meer zu leuchten, zu glühen; die kolossale Masse wird immer durchsichtiger, immer schillernder; Klänge aus versunkenen Palästen ziehen

herauf, märchenhaft, nie gehört, und droben über der unermeßlichen einsamen Wasserwelt steigt die Fata morgana empor.“ Auf der Seite darauf folgt noch eine amüsante Bemerkung über die „Fantastique“. „Eine nette Höllenmusik, diese Symphonie . . .“, wird da gesagt, „wie? — aber verdammt interessant! Man kriegt den ganzen Kopf dabei voll Bilder!“

Mein erster Gang war natürlich zum Musikalienhändler: „Alles, was Sie von Nicodé auf Lager haben.“ Auf die prompte Ausführung dieses Auftrages bezieht sich eine liebenswürdige Stelle in einem Briefe des Künstlers an mich: „Gerührt hat mich Ihre Erinnerung an das Siegfriedsche Buch ‚Tino Moralt‘. Obwohl ich dessen Autor bei Gelegenheit einer Fragment-Aufführung des ‚Meeres‘ (3 Sätze) im Dresdener Hoftheater persönlich, wenn auch flüchtig, kennen gelernt habe, wußte ich nichts von der Erwähnung meiner Person und meiner ‚Sinfonie-Ode‘ in dem sehr viel später erschienenen Buche; ich wurde erst durch die Besprechungen und Auszüge aus demselben in den Zeitungen aufmerksam. — Daß dieses Buch Sie veranlaßte, sich mit dem ‚weiteren‘ Nicodé bekannt zu machen, hat insofern etwas Rührendes für mich, als Sie da einen Nicodé erwischten, der nicht gehalten, was er mit diesem seinem ersten öffentlichen Gehversuch — ‚versprach‘. Gott, wie das mich heut anmutet: ‚Deux valse brillantes‘? — — —!“

In der Tat waren das zwei waschechte Chopin'sche Walzer de pur sang, unter der Opusziffer 3, aber brillant waren sie auch, sowohl als technische Bravourstücke, wie als elegant und korrekt gearbeitete Musik; der Anfänger wies sich schon darin als souveräner Beherrscher des Handwerksmäßigen.

Geboren wurde Jean Louis Nicodé aus hugenottischem Blut am 12. August 1853 im Posenschen. Der Name des Geburtsortes wird verschieden angegeben. Theo Schaefer schreibt — vermutlich im Anschluß an Breitkopf & Härtels Verlagskatalog — Jerczyk, während die neue Auflage von Brockhaus Jersitz schreibt. Riemann gibt in seinem Musiklexikon die Brockhaussche Schreibweise; daß er indes nicht der Verfasser der Notiz im Supplement des Brockhaus ist, wie ich — dadurch verleitet — anfänglich vermutete, das beweist der Umstand, daß das Konversationslexikon abweichend von Riemanns richtiger Angabe behauptet, 1869 sei Nicodé in die „Königliche Hochschule für Musik“ eingetreten. Das stimmt nicht, vielmehr war Nicodé bei Eröffnung der „Königlichen Hochschule“ bereits in festen und auch besten Händen, nämlich in Kullaks 14 $\frac{1}{2}$ Jahre älterer, durch Sezession vom heutigen „Sternschen Konservatorium“ entstandener „Neuer Akademie der Tonkunst“.

Der Vater Nicodés hatte ursprünglich im Posenschen ein kleines Rittergut besessen, war aber durch allerlei Widrigkeiten des Schicksals zum in Wirklichkeit notleidenden Agrarier geworden, der sein Besitztum

nicht für seine Familie zu erhalten vermochte. Er übersiedelte mit den Seinen nach Berlin, wo er sich zum Glück auf seine Geige besann; war die in früheren besseren Zeiten seine Freundin gewesen, so ward sie ihm jetzt nicht nur Trösterin, sondern sogar auch Retterin. Und es gelang ihm, durch Geigenspiel und namentlich durch Unterricht auf seinem Instrument sich und der Familie eine neue Existenz zu gründen.

Da sein Söhnchen Jean Louis bereits im zarten Kindesalter auffällige Symptome starken musikalischen Talentes gezeigt hatte, so nahm er das Kind schon frühzeitig in seine Unterweisung. Und da der heranwachsende Knabe schnelle Fortschritte machte, ließ er ihn von einem Organisten Hartkans noch im Klavierspiel und vermutlich auch in den Anfangsgründen der Theorie belehren. Knapp 16 Jahre alt, kam er dann, wie bereits gesagt, in Theodor Kullaks schon berühmte „Neue Akademie der Tonkunst“, in der er bis zum Abschluß seiner Studien, ja sogar — sofort danach an dem Institut selbst als Lehrer angestellt — noch einige Jahre darüber hinaus verblieb. Er sagt selbst in einem seiner Briefe (30. Januar 1905) an mich: „In strengster konservativer Zucht erzogen, durfte ich natürlich nicht über die Schnüre hauen. Der Autoritätsglaube an meine Lehrer beherrschte mich so, daß ich ein ‚loyaler Staatskünstler‘ wurde und es bis weit in meine Dresdener Zeit hinein verblieb.“ Hauptsächlich beziehen diese und andere Stoßseufzer sich auf die Engherzigkeit Wüersts. Denn später bei Kiel, der, selbst Künstler, Könnner und Mensch, ihm entgegenkam und auf ihn einging, scheint er sich bedeutend wohler gefühlt zu haben. Und Kullak hat er ja seine Ausbildung als bedeutender Klaviervirtuose zu verdanken.

Nach Beendigung seiner Studien nahm Kullak den Jüngling sofort in das Lehrerkollegium seiner berühmten Schule auf; er machte sich nun alsbald als Pianist einen geachteten Namen, zunächst in Berlin, wo er schnell eine bedeutende pädagogische Praxis entfalten konnte. Durch Konzertreisen, namentlich durch eine länger andauernde Tournee (1878) mit Madame Desirée Artôt de Padilla, mit der er besonders große Erfolge in Rumänien und Galizien teilen durfte, kam er schnell auch als Lehrer in den Ruf eines „Gesuchten“. Franz Wüllner, der selbst erst 1877 seine Münchener Hofkapellmeisterstelle mit der in Dresden vertauschte und zugleich die „artistische Direktion“ des so betitelten „Königlichen Konservatoriums¹⁾“ übernommen hatte, berief ihn 1878, unmittelbar nach seinen galizischen und rumänischen Erfolgen als Hauptlehrer für Klavierspiel an das Konservatorium.

„Das Klavierlehrertum war mein Verhängnis!“ ruft er in einem Briefe aus. Aber im Hinblick auf die Sorge um die Erhaltung seiner Eltern und

¹⁾ Das in Wirklichkeit die 52 Jahre seines bisherigen Bestehens hindurch Privatanstalt war.

Geschwister war er genötigt, die „günstige Konjunktur“ auszunutzen. „Ich fand nur Muße, ‚Sächelchen‘ (meist nur für meine Sänger) zu produzieren, für die heute einzutreten mir recht schwer wird; denn ich zeigte in ihnen nicht mein wahres Innere, welches begehrend nach großen Formen, Orchester, Chor usw. ausschaute. Wenn ich auch vereinzelt diesem Drange zu genügen suchte, konnte dies nur in den — ganze 1½ Monate währenden! — Sommerferien geschehen, und zwar nach einem die physischen Kräfte völlig erschöpfenden übrigen Jahre! Sie müssen nämlich wissen, daß ich vor meiner Dresdener Zeit ein fanatischer Fortschrittler war; aber (zweifellos) unter dem Einflusse der verkalkenden Dresdener Luft und des mich völlig terrorisierenden Lehrerberufes mit seinen (Perrücken- und Talar-Würde fordernden) Obliegenheiten fühlte ich meine Schwingen bald gelähmt und mich selbst dermaßen nach rechts ‚geläutert‘, daß das konservative Lager nunmehr meinen Ruhehafen bildete, aus dem heraus Sonaten-, Suiten- und Variationenwerke ‚strengsten‘ Stiles, als Abglanz meiner ‚Läuterung als Komponist‘ in die Welt gingen.“

Werfen wir, bevor wir den angehenden Meister auf seinem weiteren Aufstieg bis zum „Hirten auf dem Berge“ begleiten, einen kurzen Blick auf die Sächelchen, so werden wir doch vieles zu bewundern finden. Allerdings sind die beiden Vorläufer der „deux Valses brillantes“ der Öffentlichkeit vorenthalten geblieben, und zwar vier Lieder op. 1 und eine Es-dur Symphonie op. 2; allein bereits als op. 4 folgt eine Orchester-Partitur, die symphonische Dichtung „Maria Stuart“, die in ihrer Urform als „Konzertouvertüre“ schon 1873 entstanden war. Die Gestalt, in der sie 1879 an die Öffentlichkeit gelangte, ist das Ergebnis der dritten Umarbeitung. Die Uraufführung fand durch die Gothaer Hofkapelle am 18. November 1880 statt. Ich habe das Werk noch nicht gehört, kenne es vielmehr nur vom Papier, so daß ich mir noch keine volle Klarheit über die Stimmungsentwicklung verschaffen konnte. Es ist ja im formal Technischen mit großer Geschicklichkeit aufgebaut und lehnt sich an die akademische „Sonatenform“ mit einer gewissen Freiheit an. Jedoch die ja anscheinend erst später an den Haaren herbeigezogenen Beziehungen auf Schillers Trauerspiel scheinen mit der Musik nicht recht amalgamiert zu sein, und so ist denn der Ideengang, dessen Darstellung Nicodé sich zur Aufgabe gemacht zu haben scheint, nicht zu plastischem Ausdruck gelangt. Oder sollte der Trauermarschcharakter (im $\frac{6}{4}$ -Takt!) der Themen-Gruppe, vielleicht in Verbindung mit den leidenschaftlichen kadenzierenden Ausbrüchen der Soloklarinette womöglich gar die Tragödie selbst in die Vorfabel der Tondichtung drängen?! Es ist, wie gesagt, nicht klug daraus zu werden, und so steht dieses Anfängerwerk — ein drastischer Beweis dafür, wie sehr es vom Übel ist, einem Werk, das nicht als symbolische Darstellung organisch gewachsen ist, eine außermusikalische Vorstellungs-

folge nachträglich verkoppeln und oktroyieren zu wollen — an dem Ausgangspunkt seiner Künstlerlaufbahn als der diametrale Gegensatz zu dem Weltwunder, das den vorläufigen Höhepunkt in dieser merkwürdig logischen und psychologisch so klaren Entwicklung bildet.

Eine Partitur aus dieser ersten Schaffensperiode konnte ich noch nicht studieren, da sie beim Verlag vergriffen ist, nämlich op. 11: „Die Jagd nach dem Glück“, ein Phantasiestück nach dem bekannten Hennebergischen Gemälde. Diesem Stück wird in der zeitgenössischen Fachpresse eine zündende Wirkung nachgerühmt. Zwei Blätter kamen sogar 1881 innerhalb Jahresfrist zu wörtlicher Übereinstimmung in der Floskel „ein Bravourstück im besten Sinne des Wortes“. Mit der für Henri Petri geschriebenen Romanze ist die Geigenliteratur um ein bei allen virtuosen Ansprüchen, über die jedem richtigen Geiger das Herz im Leibe lacht, stimmungswarmes, auch im Orchester wohlklanggesättigtes, mit einem Wort „dankbares“ Konzertwerk von mäßiger Zeitdauer bereichert.

Das bedeutendste Orchesterwerk aus diesem Schaffensabschnitt ist die Symphonische Suite op. 17; ihr muß Geist, Liebenswürdigkeit, lichte und erfinderische Orchesterbehandlung noch zu den selbstverständlichen technischen Vorzügen und Reichtümern seiner schon damals virtuellen Satzkunst nachgerühmt werden. Der bemerkenswerteste der vier Sätze ist der den Manen Beethovens geweihte Variationensatz, der dem Scherzo als Andante folgt. In der ganzen Erfindung nicht allein des Themas selbst, sondern auch seiner fünf Umgestaltungen glaubt man beständig, echten Beethoven zu hören. Der Satz ist von einer wunderbaren Stilreinheit; die Anlehnung an Beethovens eigenen Variationenstil wirkt um so frappanter, als sie mit äußerster Diskretion und feinstem Takt, ja ich darf wohl sagen: mit keuscher, ehrerbietiger Zurückhaltung durchgeführt ist. Am meisterhaftesten gelungen ist die Stilkopie in den beiden letzten Variationen, nämlich einem erschütternden Trauermarsch, in dem ganz besonders die Kadenz der einzelnen Abschnitte täuschend echt nachgebildet sind, und in dem Adagio mit obligater Geige, das von wärmster, innigster Melodik blüht und sprießt.

Bevor ich mich einer flüchtigen Skizzierung der sich unmittelbar an die Suite anreihenden entzückenden Kammermusikwerke zuwende, muß ich noch einige Worte über die für seine eigene „Leier“ bestimmten „Säckelchen“ sagen. Einer „charakteristischen Polonaise“ op. 5, die auf der Diagonale zwischen denen von Chopin und Liszt liegt, folgen als op. 6 „Sechs Phantasiestücke“, die Clara Schumann gewidmet waren und die Überschrift „Andenken an Robert Schumann“ trugen. Diese zwei Hefte bilden das geistreiche stimmungsvolle Gegenstück zu den Beethoven-Variationen; ja, in allen sechs spricht die Schumann-Ähnlichkeit sogar aus dem Notenbild jeder einzelnen Seite so deutlich,

daß der Schumann-Kenner bei jedem neuen Thema von neuem auf den ersten Blick staunt. Unter den Klavierstücken dieser Periode befinden sich sehr geistvolle feurige Tänze zu zwei und vier Händen. In den schwierigen zwei „Etüden“ op. 12 ebenso wie in späteren, op. 21, gibt er viel Studienmaterial für zwei technische Spezialitäten seiner eigenen Virtuositäts-technik: für den schnellen Fingerwechsel bei Tonrepetitionen und für Oktavenspiel.

Als op. 18 und 19 folgen der „Symphonischen Suite“ zwei größer angelegte Klavierwerke ernsten Stils; das erste, ein Originalthema mit elf Variationen und einer pompösen Schlußfuge, im Genre etwas an den Variationenzyklus von Friedrich Kiel op. 17 gemahnend, ist gleichwohl das selbständigste und reifste Werk aus dieser Schaffensperiode und deutet in der Behandlung der Variationenform schon weit voraus auf zwei spätere Hauptwerke des Tondichters, auf die „Symphonischen Variationen“ op. 27 und auf das „Gloria“, zu dessen überwältigend großartigen Fugensätzen diese Klavierfuge bereits eine prächtige Vorstudie bildet. Die f-moll Sonate op. 19 reicht weder an Eigenart, noch an Formvollendung an op. 18 heran; nur der langsame Satz ist ein Adagio, das wieder von Beethoven sein könnte. Die Ecksätze, namentlich das Rondo-Finale, sind etwas langstilig ausgefallen, wenngleich auch sie mit schönen und eigenartigen Einzelheiten nicht kargen. Hauptsächlich ist es bei beiden Sätzen die allzusehr ins Breite gegangene Form, die auf Augenblicke die Empfindung der Leere aufkommen lassen kann. Um so kraftvoller und wirksamer ist das nächste Werk, in dem der Tondichter sich wiederum den Ausdrucksmitteln des Orchesters zuwendet. Seine seitherigen Partituren waren im wesentlichen über die Besetzung des Beethovenschen und Weberschen Orchesters nicht hinausgegangen. In diesem „Jubiläumsmarsch“, den er als op. 20 zur Feier des 25jährigen Bestehens der Kullak-Akademie deren Direktor in Dankbarkeit widmet, arbeitet er zum ersten Male mit ganz großen Registern. Der „Jubiläumsmarsch“ existiert noch in einer späteren Neubearbeitung, in der er den Titel „Festlicher Aufzug“ trägt, aber vom Verlag nur in Abschrift zu beziehen ist. An Wüllner hatte Nicodé stets einen starken Rückhalt in seiner Konservatoriumstellung gefunden — scheint sich übrigens auch mit seinem Spezialkollegen Musikdirektor Adolf Blaßmann gut verstanden zu haben, wovon ein schönes Zeugnis die drei Etüden op. 21 sind, die er ihm freundschaftlich gewidmet hat. —

Nun nahm aber die Situation plötzlich eine veränderte Gestalt an, indem Wüllner, der als Professor und Doctor honoris causa nach Dresden gekommen war, plötzlich von der Generalintendanz brüskiert wurde. Wie Riemanns Musik-Lexikon betont, „ohne irgendeinen plausibeln Grund“, wurde er 1882 „plötzlich durch die Generalintendanz zugunsten Schuchs von der Direktion der Oper ausgeschlossen“. Wüllner dirigierte nun viel

auswärts, unter anderem 1883/84 die Berliner Philharmonischen Konzerte und verließ 1884 Dresden ganz, um dem Ruf nach Köln als Leiter der Gürzenichkonzerte und des Konservatoriums zu folgen. An seine Stelle in der Leitung des Dresdener Konservatoriums trat als „artistischer Rat“ ein Dreimännerkollegium, ein Trifolium von Spießbürgern, mit dem für einen Künstler nicht auszukommen war. Nun war aber in den letzten Jahren mit dem Dreißigjährigen eine Veränderung vor sich gegangen. Anfangs (zweifellos) „unter dem Einflusse der verkalkenden Dresdener Luft“ und des ihn „völlig terrorisierenden Lehrerberufes mit seinen Perücken- und Talarwürde erfordernden Obliegenheiten“ fühlte er seine Schwingen bald gelähmt und sich selbst dermaßen nach rechts „geläutert“, daß das konservative Lager nunmehr seinen Ruhehafen bildete, aus dem heraus Sonaten-, Suiten- und Variationenwerke „strengsten Stiles“ als Abglanz seiner „Läuterung als Komponist“ in die Welt gingen.

Die wertvollsten Gaben aus jenem Zeitabschnitt sind zweifellos die beiden Violoncello-Sonaten op. 28 und op. 25. Die erste, in h-moll ist später komponiert und auch noch bedeutender, als die zweite in G-dur mit der höheren Opusziffer. In dieser ist an Stelle des Scherzo ein köstliches à la Savoyardes. Das Hauptthema des sehr schönen, edlen und ausdrucksvollen ersten Satzes kehrt in dem entzückend schönen Larghetto, wiederum als Hauptthema, wieder. Das Finale ist von froher Laune bewegt. Diese G-dur Sonate ist Friedrich Grützmacher mit einer freundlichen Widmung zugeschrieben. Eine noch bedeutendere Bereicherung als sie ist ihre dem trefflichen Johannes Smith gewidmete Schwester in h-moll für die im allgemeinen von den Komponisten so sehr vernachlässigte Violoncello-Literatur; in dieser h-moll Sonate ist ebenfalls der langsame Satz der schönste und bedeutendste: die Kantilene des als „gemächlich“ charakterisierten Hauptsatzes ist von herzwärmender Innigkeit und blühender Schönheit; ihr ist im Mittelsatz ein Thema von stürmender Energie des Ausdrucks gegenübergestellt, und eine harmonisch üppige Koda führt nach der Reprise den Satz zu ergreifendem Abschluß. In formeller Beziehung hat Nicodé mit diesen Violoncell-Sonaten seinen Stil zu klassischer Klarheit und Reinheit gerundet, und auch das Seelisch-Künstlerische in seinem Schaffen ist inzwischen zu Selbständigkeit und charakteristischer Eigenart ausgereift, und das Stadium, in das seine Schaffenskraft eingetreten ist, macht einen Eindruck, wie eine im Aufbrechen zu herrlicher Blüte begriffene Knospe.

Schon fünf Jahre hatte dieser Zustand angedauert; „als an einem schönen Maimorgen (1883) plötzlich ‚Präludium, Thema und Schluß‘ zu meinen ‚Symphonischen Variationen‘ wie aus einem Gusse vor mir standen. Ich fühlte eine — Wandlung, die alte Neigung kehrte mit dem wonnigen Frühling in mir zurück. Die jahrelang gemiedenen Götter des Neu-

deutschtums erstanden dem abtrünnig Gewesenen in vollstem Glanze aufs neue; sie umfingen ihn, hielten ihn fest, — und er war abermals, aber nun mit feurigem Herzen und glühender Seele ihnen ergeben! Die ‚Loyalität‘ war wie weggeweht, und mit Pauken und Trompeten strebte ich dem Pfade der ‚Untugend‘ zu. Ich beschloß, die Fesseln des Lehrerberufes nach Möglichkeit abzustreifen.“

In dieser gehobenen Stimmung schuf Nicodé das erste seiner drei Hauptwerke, die „Symphonischen Variationen“, die bald darauf als 27. seiner Schöpfungen seinen Namen und seinen Ruhm durch die deutschen Konzertsäle trugen. Der Partitur dieses genialen Variationenzyklus ist eine Rhapsodie vorangestellt, die der Stimmungsentwicklung der Musik auch konkreten lyrischen Ausdruck verleiht; diese Verse sind nicht als sogenanntes „Programm“ aufzufassen, eher als eine Art Motto. Das Werk scheint als Nachruf für eine teure Tote empfunden zu sein; das Motto endet mit dem Ausruf „Amarantha“. Ich weiß nicht, ob die Mitteilung in Theo Schaefers warmherziger „Monographie“ authentisch ist, die Verse seien von Karl Woermann, dem berühmten Direktor der Dresdener Galerie, nach Angaben Nicodés entworfen. Nach meinem Eindruck wirken sie mehr wie eigener Empfindungsausdruck des Tondichters. „Dem Andenken an Amarantha“ ist übrigens noch ein Liederkreis op. 33 gewidmet, dessen Text mit der einst so berühmten „Amaranth“ von Oskar von Redwitz allerdings in gar keiner Beziehung stehen. Nach einem pathetischen Präludium setzt das Horn mit dem Thema ein. In der ersten Variation übernehmen es die Holzbläser, von einem Sechzehntel-Kontrapunkte der Geigen umrankt, in der zweiten imitieren die Klarinetten es einer anmutigen Triolenauflösung der Flöten. Im Laufe der Entwicklung steigert sich das Werk zu immer größerer Leidenschaftlichkeit, bis die neunte Variation, ein graziöses Adagietto, einen lyrischen Ruhepunkt bietet. Ein figuriertes Duett zwischen Sologeige und Solovioloncello verharrt in der Stimmung der vorhergegangenen Variation, und dann steigert ein geistreiches Scherzo die neuausbrechende Leidenschaft bis zu dem das Ganze krönenden, ergreifenden Trauermarsch. Eine Wiederholung des Präludiums als Krone bildet den Schluß des groß angelegten Werkes.

Gelegenheit, die Fesseln des Lehrerberufes abzustreifen, brach sich Nicodé bald vom Zaune. Er hatte beabsichtigt, durch seine beiden besten Klavierschüler Liszts eigene Bearbeitung seiner „Faust“-Symphonie für zwei Klaviere in einer Aufführung des Konservatoriums spielen zu lassen; der sogenannte „akademische Rat“ beanstandete die öffentliche Aufführung derartiger Arrangements, ahnungslos, daß Liszt selbst mit Felix Mendelssohn Bartholdy Beethovensche Symphonien im Gewandhaus gespielt hatte, als unkünstlerisch. Da die hochmögenden Herren auf ihrem fadenscheinigen

Schein bestanden, warf Nicodé ohne weiteres ihnen den Bettel vor die Füße.

Der Künstler hatte den Plan, sich ganz „der Dirigentenbetätigung zu widmen, mit dem Ziele, dem modernen Schaffen als Vermittler dienen zu können, — wofür in Dresden damals (1885) ein noch ungepflügter Boden vorhanden war“. In derselben Zeit begann er die Skizzen seiner Symphonie-Ode „Das Meer“ zu entwerfen. Vier Jahre dauerte es, bis dies Riesenswerk vollendet und reif zur Aufführung war.

Inzwischen trat der geniale Entdecker Hermann Wolff an Nicodé heran, animierte ihn, an die Spitze eines Unternehmens im Stile der „Philharmonischen Konzerte“ in Berlin, Hamburg, Bremen zu treten, und da er ohnehin den Drang nach Erwerbung von Dirigentenlorbeeren verspürte, so folgte er dem lebenswürdigen Nötigen Wolffs und übernahm die Leitung des Konzertzyklus mit um so größerer Freude, als er auf diese Weise hoffen durfte, der Propaganda für die modernen Tondichter Vorspanndienste leisten zu können, denn diese war in Dresden unglaublich verwahrlost und lag dem Künstler auch außerdem noch ganz besonders am Herzen. Der völlige Mangel an einem einheimischen Orchester, das auch nur minimalen künstlerischen Anforderungen genügt hätte, geschweige denn höheren Aufgaben hätte gewachsen sein können, verleidete ihm jedoch bald die künstlerische Freude an der Sache; nur etwa vier Jahre hielt er die Halbheit aus; dann gab er das Unternehmen auf, dem auch die Königliche Kapelle mit ihren reiferen künstlerischen Kräften durch einen neben dem vorhandenen Symphoniekonzert neu eingerichteten Zyklus von Konkurrenzkonzerten Luft und Licht nahm. Die Nachfrage nach Nicodés Privatunterricht war inzwischen bedeutend gestiegen, so daß er, trotzdem er die Dirigentenlaufbahn vorläufig abgebrochen hatte, dennoch in seiner Produktion sehr gehemmt war. So erklärt es sich, daß er „nur langsam und in größeren Abständen zu produzieren fähig war. Umfänglichere kompositorische Leistungen nahmen denn auch infolge ihres bruchstückweisen Entstehens ungewöhnlich lange Zeit bis zu ihrer Vollendung in Anspruch“.

Das Jahr 1887 brachte ihm mit der Gründung eines eigenen Heimwesens endlich die langersehnte Befreiung. Er konnte sich nach und nach der drückenden Fessel des Unterrichtgebens endgültig entwinden. Durch Organisation der „Nicodé-Konzerte“ wagte der Künstler, dem „das große Orchesterinstrument es nun einmal angetan hatte“, einen erneuten „Vorstoß“ als Dirigent, diesmal aber (1893) in größerem Stile. In der durch ihren genialen Dirigenten Max Pohle glänzend geschulten städtischen Kapelle in Chemnitz hatte er endlich ein nicht allein leistungs-, sondern — was noch weit schwerer ins Gewicht fiel — auch auf dem gefährlichen Dresdner Boden wirklich konkurrenzfähiges Instrument gefunden.

„Die Sirene des modernen Dirigententums lockte zu verführerisch! — Voller Hoffnung nach den sich steigernden äußeren Erfolgen“ glaubte er in Dresden eine ideale Mission erfüllen zu können, zumal da es ihm auch gelungen war, einen intelligenten, leistungsfähigen, begeisterten — und last not least musikalischen Chor aus dem Boden zu stampfen. Und einige Jahre standen die Nicodé-Konzerte in reichster Blüte, neues Leben blühte aus den Ruinen der Dresdner Reaktion, und Nicodés geniale Dirigentenbegabung verband sich mit seiner charaktervollen Initiative, so daß das Dresdner Musikleben mit einem Male in Zug kam.

Die schon vor diesem bedeutsamen und erfolgsgekrönten Unternehmen 1884 bis 1888 geschaffene Symphonie-Ode „Das Meer“ hatte ihm in den Jahren seither in den meisten vornehmen Konzertinstituten glänzende Erfolge und reiche Ehrungen eingetragen und seinen Namen, der ja stets einen guten Klang besessen, in seinem ganzen Vaterland innerhalb weniger Jahre berühmt gemacht. Er stand mit dieser kolossalen Partitur an der Schwelle einer neuen musikgeschichtlichen Ära. Die Uraufführungen in der Dresdner Hofoper und durch die Leipziger Pauliner im Februar 1889 lagen noch vor dem Beginn des raschen glänzenden Aufstiegs von Richard Strauß, etwa $\frac{1}{2}$ Jahr vor der Uraufführung des genialen „Don Juan“, $1\frac{1}{2}$ Jahre vor der Eisenacher Tonkünstlerversammlung, wo das klassische „Tod und Verklärung“ aus der Taufe gehoben ward. Ludwig Hartmann und Hermann Kretzschmar waren die ersten, die ihn begeistert begrüßten. Auf der Tonkünstlerversammlung 1891 (Berlin) lernte ich das Werk in fleißigem Probenbesuch gründlich kennen und lieben, als einen der Glanzpunkte des Festprogramms neben Bruckners „Te deum“. Inzwischen ist das Werk so allgemein verbreitet, daß ich mir hier eine ins einzelne gehende Zergliederung versagen kann. Von den sieben Sätzen bietet der erste in einer mächtigen Doppelfuge eine Suggestion von dem überwältigenden Eindruck, den das ungeheure Wunder in dem, der es in Wirklichkeit kennt, hervorzurufen pflegt. In meisterhafter Handhabung der Form und in einem kaum glaublichen Reichtum und einer sprühenden Mannigfaltigkeit des Kolorits steigert sich die Wirkung des Satzes ins Elementare. Nach dem machtvollen Brausen des ersten Satzes ist die Kontrastwirkung des unisono einsetzenden a cappella-Männerchores von frappanter Schlagkraft. Vielleicht der Höhepunkt der Partitur an Suggestionskraft und Virtuosität ist der mittlere Satz, das „Meeresleuchten“, das man von Anfang an allgemein der „Fee Mab“ aus Berlioz’ „Romeo et Juliette“ als Gegenstück oder gar als technisch überlegen an die Seite gestellt hat.

Auf die Dauer mußte Nicodé doch zu der Einsicht gelangen, daß er „die Rechnung ohne die Mißgunst — sagen wir: der Verhältnisse — gemacht! Was an Erschwernissen vorhanden war, sollte mir auf Schritt und Tritt in den Weg treten, um eine bis zur endlichen Stabilität gesicherte

Durchführung meiner Absichten unmöglich zu machen. Von neuem mußte ich mit grausamer Bitterkeit den Mangel eines guten, mir unter geringerem Zeit- und Kräfteverlust, als ihn das ewige Hin und Her zu den Vorproben in Chemnitz mit sich brachte, zur Verfügung stehenden einheimischen Orchesters, sowie auch die Unmöglichkeit, meinen Dresdner Chor mit dem auswärtigen Orchester zu den notwendigsten Proben zusammenkriegen zu können, auf die Dauer als einen so unerträglichen und unhaltbaren Zustand empfinden, daß ich nur noch mit Grausen an die Vorführung großer Werke für Chor und Orchester mich wagte. Wenn Sie hören, daß ich — um die Aufführung der ‚Missa‘ zustande zu bringen — genötigt war, ein aus Dresdner Tanzbodenkräften bestehendes Orchester aus dem Boden zu stampfen, dasselbe in — sage und schreibe — 22 Orchestervorproben für den Vortrag des Werkes erst stillfähig zu machen, um dann, nach zwei Gesamtproben (mit dem Chore) und der Generalprobe, erst die Möglichkeit zu gewinnen, das Beethovensche Riesengebilde dem ahnungslosen Zuhörer zu vermitteln, — so werden Sie begreifen, daß eine derartige Vergeudung an Zeit, Geld und Kräften — NB. mit der Aussicht auf Permanenz dieses Zustandes!! — einen Kampf gegen ein unabschätzbares Ungeheuer bedeutete, dem keine menschliche Kraft auf die Dauer gewachsen sein konnte. — Ich mußte erkennen, daß ich hier vor einem — — — ‚Umsonst!‘ stehe, dem gegenüber es nur das eine in die Tat umzusetzende Wort gab: — ‚Na, denn nicht!‘ . . . „Missa coronat opus!‘ In diesem Gedanken löste ich mein ganzes Unternehmen sowie die rührend anhängliche Chorgemeinde auf und machte einen dicken Strich unter diese Episode meines Lebens. Der hierauf sich begeistert kundgebenden Absicht, die ‚Nicodé-Konzerte‘ und den ‚Nicodé-Chor‘ dem Dresdner Musikleben zu erhalten, wurde zwar ein erfreulich-teilnehmendes Entgegenkommen seitens der musikalischen Kreise Dresdens durch Begründung einer ‚Gesellschaft für die Erhaltung der Nicodé-Konzerte‘ bezeugt, — aber die Tatsache, daß die Fortführung des Unternehmens nach wie vor auf die ‚Auswärtigkeit‘ bzw. auf die ‚Tanzbodenkräfte‘ sich angewiesen sah, blieb bestehen und konnte mich nur bestärken in meinem Entschluß: zum dritten Male den aussichtslosen, aufreibenden Kampf nicht wieder aufzunehmen. — Daß ich der Sirene: Dresden manche mir angetragene hervorragende Dirigentenstellung zum Opfer gebracht habe, um ihr Treue zu halten, erwähne ich nur nebenbei. Mein Glaube an die Pflichten einer Kunststadt wie Dresden — die allein berufen war, das fehlende Instrument zu schaffen — war eben — ein Irrglaube!“

Es ist einzusehen, daß es dem Tondichter während jener grauenhaften, seine Kräfte sieben Jahre hindurch fast restlos verzehrenden Zeit auch nicht einen Tag vergönnt war, Muße und Sammlung zu eigenem

Schaffen zu finden. Er war von seinem Berufe als Orchesterleiter dermaßen ausgefüllt, daß sein eigenes Schaffen von 1890 ab sieben Jahre vollständig ruhte.

Endlich, 1900, baute er sich in dem auf der Dresdener Heide idyllisch gelegenen Villenvorort Langebrück eine behagliche Villa, in der er Ruhe und Vergessen seiner unerfreulichen Dresdener Erfahrungen suchte. Und er fand die ungestörte, durch nichts abgelenkte Konzentration, die seiner Schaffenskraft ein Jahrzehnt hindurch gefehlt hatte, wieder. Im Jahre 1900 besuchte ich Winderstein in Leipzig, der mich mit der freudigen Mitteilung überraschte: Nicodé schreibt wieder! „Die erste Frucht der mich umgebenden herrlichen Waldesruhe und ländlichen Abgeschiedenheit mußte nun solch ein Ungetüm: — ‚Gloria!‘ werden, dessen Themen teilweise bis in die 80er Jahre zurückreichen. — Nie in meinem Leben habe ich mit einer solchen Inbrunst und überquellenden freudigen Genugtuung geschaffen, wie in den drei Jahren der Entstehung dieses Werkes: 1. Februar 1901 bis Neujahr 1904! Das Gefühl meiner gänzlichen Freiheit übertrug sich bis ins kleinste auf meine Arbeit. Inwieweit dieselbe — nach all den langen unfreiwilligen Schaffenspausen — sich nicht als rückständig (oder vielleicht doch?) erweist, vermag ich selbst nicht zu beurteilen. Jedenfalls kann ich aber sagen, daß ich mit meinem ganzen Herzblut und mit schonungsloser Sorgfalt mich in den Gegenstand vertiefte.“

Für die Richtigkeit dieser Äußerung spricht auf das Deutlichste eine bemerkenswerte Tatsache in der Entstehungsweise dieser Schöpfung: Nachdem der Meister vor der langjährigen Schaffenspause seine sämtlichen Werke — wie er mir gestand — unter teilweiser Benutzung des Klaviers geschrieben, hat er in den drei Jahren, da dies neue Werk geboren ward, seinen Flügel nur dann geöffnet, wenn er vollendete Sätze sich selbst, seiner Gattin oder Freunden zu Gemüte führen wollte.

Seit den „Meistersingern“ ist noch keine künstlerische Abrechnung von ähnlicher Wucht und Bedeutung geschaffen worden, wie dieses kolossale „Sturm- und Sonnenlied“, besonders in dem Satz, dessen Idee der Kampf „Um das Höchste“ und — seine Vergeblichkeit ist. Die Bitternisse seiner langjährigen Kämpfe gegen die Dresdener Philister und Banausen mit ihrem zähen passiven Widerstand wurden vollkommen in Kunst umgewandelt und aufgelöst, wurden zu triebkräftigen Keimen dieses mächtigen symphonischen Werkes, dessen sechs monumentale Sätze sich in zwingender musikalischer Logik zu mächtiger organischer Einheit auftürmen. Stark und groß angelegt in der musikalischen Erfindung, läßt die Symphonie im ganzen wie in allen Einzelheiten ein gigantisches Gestaltungsvermögen und eine technische Meisterschaft erkennen, wie sie nur den Allergrößten eigen war.

Der formale und kontrapunktische Aufbau zeigt riesenhafte Dimensionen, und doch ist, wie bei den Meisterwerken der Gotik, das kleinste

Detail mit gleicher Liebe behandelt und in Proportion zum kolossalen Ganzen gehalten. Das Sinnenfälligste ist natürlich die Instrumentation, die derjenigen von Mahler und Strauß nicht das Mindeste nachgibt. Das wichtigste Thema, das dem ganzen Werk auch den Titel gibt, ist das Gloriathema aus Beethovens Schaffensgipfel, seiner Missa Solemnis, deren Beziehung zu Nicodés Leben wir ja kennengelernt haben.

Der erste Satz stellt dies Gloriathema in einer monumentalen Entrata mit reicher thematischer Durchführung in fanfarenartigen Imitationen wie ein Motto an die Spitze. Die Einleitung ist als „Vorverkündung“ eine Exposition, die auch noch zwei andere Themen voranstellt, deren eines das „mahnende Fatum“ symbolisierend sich wie ein roter Faden durch die ganze Partitur zieht. Von „Werdelust und tausend Zielen“ handelt der erste Satz, das Gefühl sprießender Kraft ist seine Grundstimmung. Das Thema, das dem „höchsten Trachten“ Ausdruck verleihen soll, wird dem Hörer durch einen Zyklus von acht in imposanter Harmonik und mächtiger Klimax sich steigernden interessanten und individuellen Variationen besonders eingeprägt, in denen rhythmische Wucht, mit lieblichen Bildern abwechselnd, zum Gipfel führt.

Der zweite Hauptsatz des ganzen sechssätzigen Werkes besteht aus zwei Scherzi; im ersten wird der „Held“ der Symphonie „durchs Feuer“ geläutert, eine längere Fugato-Episode von elektrisierender Wirkung. Dann folgt das zweite Scherzo, worin der Held „durch die Schmiede“ des Lebens geht, sozusagen gestählt, zum männlichen Charakter entwickelt wird. In einer geistreichen und packenden Umgestaltung wird das zweite Hauptthema Subjekt eines rhythmisch hinreißenden charaktervollen Satzes, der unter Zutritt eines anderen Themas wieder in eine Steigerung voll überwältigenden Enthusiasmus übergeht. Der dritte Hauptsatz stellt einen „Sonntag des Glücks“ dar. Das Thema der „sprießenden Kraft“ malt in siebenstimmigem Kanon eine mystische poetische Morgenstimmung von großem Reiz. Das Englische Horn mischt die Schalmeyenweise eines Hirten in ein wundersam reiches und reizvolles, durch seine Neuheit und Eigenart zunächst verblüffendes, später faszinierendes Tongemälde: die tausend Vogelstimmen der Dresdener Heide, die Nicodé aus gründlicher Naturbeobachtung aufgezeichnet, hat er mit leicht stilisierender Naturtreue und aparter Harmonik zu einer bezaubernd anmutigen „Frühmesse im Walde“ gestaltet, in die verschiedene freche Spatzenschwärme (drastisch genug durch drei Gruppen vierstimmig abgestimmter Trillerpfeifen dargestellt) mit derb-komisch kontrastierendem Realismus hineinplatzen; dieses ganze „Gloria“ der Naturstimmen ist eine der geistreichsten, originellsten und drolligsten, dabei überzeugendsten tonmalerischen Episoden in dem ganzen mir bekannten Teil der musikalischen Weltliteratur. Ihre Verwegenheit geht übrigens ähnlich, wie das berühmte, vielberufene Lämmerblöken im „Don

Quixote“ von Strauß und das, nicht dem Wesen nach, sondern nur graduell davon verschiedene Vogeltermittelt in der „Pastorale“ oder die analoge Stelle in Berlioz' „Scène au champ“ neben der musikalischen Weiterentwicklung her, deren Faden hier das Schalmeyenlied des Hirten bildet.

Prachtvoll ist der Jubel, der im Hauptteil des Satzes durch Umgestaltung des zweiten Hauptthemas (des „höchsten Trachtens“, das schon in dem „Schmiede“-Scherzo eine bedeutsame Rolle gespielt hat) zu einem hinreißenden Walzer zum Ausdruck gelangt, und eine überraschende Kombination, nämlich das Walzerthema in seiner oben genannten Urform (also hier als *augmentatio*) tritt seiner Walzertonbildung entgegen, so daß es, von den Trompeten geschmettert, zugleich zu einem *cantus firmus* wird und mit dem Walzer einen Kanon per *augmentationem* bildet.

Der originellen Tierstimmenimitation zu Beginn des Satzes stellt Nicodé am Schluß als Pendant in der Koda ein „Hohnlachen“ aus dem Froschteich gegenüber, dessen Humor noch drastischer wirkt als der des Vogelkonzerts, den der Künstler mit seinem feinen Ohr für das Musikalische in den Naturlauten der drei Stimmen, in denen die Froschchöre — den drei mitwirkenden Generationen entsprechend — besetzt zu sein pflegen, durch einen geistreich erfundenen Orchestereffekt zu differenzieren vermocht hat: die Frösche im besten Alter geben ihr klagendes „Quororax“ in gedämpften Trompeten- und Hörnertriolen zum Besten; das eigentümliche Läuten der jüngsten Sängergeneration wird mit erstaunlicher Suggestionskraft durch Unisono-Wirbel dreier Xylophons nachgeahmt, dagegen das mürrische Quarren der Großväter bzw. -mütter wird von kratzenden, mit dem Bogen geschleiften Vorschlagsintervallen täuschend nachgeahmt; bei der Uraufführung wurde dieses Schleifen sogar mit dem Holz der Bögen ausgeführt; diese Nuance fehlt in der gestochenen Partitur.

„Kürze ist des Witzes Würze“; so dehnt denn auch Nicodé den Scherz des Froschkonzerts nicht über 18 Takte aus; wieviel wirkliche Stimmung in diesem wunderlichen kleinen Abschnitt steckt, das empfindet man erst beim zweiten oder fünften Hören, wenn die Überraschung über die ungewohnte Klangwirkung überwunden ist. Im Zusammenhang des Werkes symbolisiert der Abschnitt das Hohnlachen der Außenwelt im Gegensatz zu dem innerlichen Künstlerglück des Schaffenden. Eine entzückende Mondlandschaft, durch die das „Gloria“-Motiv als Kanon per *augmentationem* zwischen kleinen Glöckchen und großen Glocken ertönt, bildet als zweite Koda die Überleitung zu dem Adagio der Symphonie, ihrem Mittelstück und Schönheitsgipfel. „Die stillste Stunde“ lautet die Überschrift des Satzes.

Die Baßklarinette leitet mit dem Symbol des Fatums in düsterer bedrohlicher Klangfärbung zu einem dreimaligen leisen, angstvoll schluchzenden Aufschrei, über dessen Symbol bereits aus der Exposition der ganzen

Symphonie, aus der Vorverkündung bekannt ist. Der Hauptsatz ist in seiner ersten Hälfte ein neues Thema, wundervoll fugiert. Zu dieser ergreifend klagenden cis-moll Melodie tritt in ihrer ersten Fugendurchführung als zaghafter cantus firmus das Thema des höchsten Trachtens, das dann in der zweiten Durchführung mit dem Subjekt zusammen durchgeführt wird, um endlich in der dritten Durchführung in den Bässen die Führung bis zu einem imposanten Orgelpunkt zu übernehmen. Der dreimalige Angstschrei oder -seufzer leitet dann eine erregt klagende neue Variation des seitherigen Fugenthemas ein, die allmählich in die Stimmung immer leidenschaftlicheren Sehns in die Weite übergeht. Da ruft ein Flammenzeichen auf zum Kampf gegen das Gemeine, dessen Symbol vorläufig in einem Marschmotiv nur angedeutet wird. Drohende Klänge bereiten auf den Hauptsatz der ganzen Symphonie, auf die Darstellung der eigentlichen Banausomachie vor. Das Thema des höchsten Trachtens nimmt eine feierliche choralartige Stimmung an, wie ein Gelübde. Und mit feierlichen Glockenklängen (im Gloriamotiv!) geht der Satz in die Einleitungsfanaren des „Um das Höchste!“ betitelten fünften Hauptsatzes über. Aus den werbenden Fanaren entwickelt Nicodé Wagners „Wach' auf“, mit welchem Zitat er auf das Kampfobjekt anspielt, in Erinnerung daran, daß sein Chor „in hoc signo“ seine Tätigkeit begonnen hatte, wie er denn auch mit denselben Klängen seinen Chor später feierlich-resigniert auflöste. Die „Gegner“ werden jetzt durch eine Verkleinerung des „Fatum“-Motives symbolisiert, den „um die Fahne“ des Bundeschwures „gesammelten“ Getreuen gegenübergestellt und „Gegen Felsen!“ geht jetzt der Kampf in Gestalt einer riesigen Fuge mit drei Zwischensätzen. Nach einem enthusiastischen Ansturm des martialisch umgestalteten „Gloria“ wird der erste Fugenteil in fünf Durchführungen gesteigert, bis ein freches „Tschingdada“ der zwei großen Trommeln und gleich darauf ein noch dreisteres Schaubudensignal eine elegante, „listig-verschlagene“ Polka in den Vordergrund drängt, als Allegorie der Mode, in deren Maske sich das Symbol des Fatums birgt. „Empört“ fährt die zweite Fuge, diesmal mit dem Thema der „spießenden Kraft“ als Gegenthema zum Kampfthema in Doppelfuge dazwischen zu neuem, noch erbitterterem Angriff. Von einem Orgelpunkt auf B, bei dem man schon siegessicher aufatmet, geht es in unaufhaltsamer polyphoner Steigerung zu einem noch höheren Gipfel, nämlich zu einem alles niederschmetternden Orgelpunkt auf Fis; da, als die Spannung auf ihren Explosionspunkt gelangt, kracht wieder die Jahrmarktpauke und das Schaubudensignal dazwischen, und als süß-freundlich gleißnerischer Walzer erscheint die Sensation; das Symbol des Fatums erklingt — fast bis zur Unkenntlichkeit vergrößert — als cantus firmus in einer Mittelstimme, und endlich beendet den Walzer eine parodistisch-derbe, mit drastischer Komik wirkende lange Meyerbeer-

Koloraturkadenz für eine B- und eine Es-(!) Klarinette (bekanntlich die Phonesthenikerin des Orchesters), ferner noch zwei „siegesgewiß-dreiste“ Trompeten und eine pathetisch-salbadernde Posaune. Ein frenetischer Kastagnettenapplaus von sämtlichen verfügbaren Doppelkastagnetten malt sehr charakteristisch und drastisch den Jubel des süßen Pöbels.

Die thematischen Entwicklungen aus der Vorverkündung mit den Durchführungen der Symbole „spießender Kraft“, „höchsten Trachtens“ und der „Stählung“ in der „Schmiede“ treten in immer packenderer, überwältigenderer Gewalt und lapidarem Ansturm in die vordersten Reihen des wild und vernichtend tobenden Kampfes, der jetzt selbst mit Aufgebot der letzten begeisterten und fanatischen Kraft doch des in immer größeren Haufen, mit immer schamloserer Unverschämtheit und Brutalität heranstürmenden Pöbelpacks nicht Herr zu werden vermag. In der „stillsten Stunde“ war bereits — wie ein Menetekel — eine die Gemeinheit symbolisierende Fanfare über des Helden Bewußtseinsschwelle getreten; jetzt macht sich die ganze Scheußlichkeit und Ekelhaftigkeit der Hefe in einem turbulenten Marsch von rohester Gemeinheit und frechestem „Radau“ unanständig Luft. Das besudelte Ideal, die zerfetzte Fahne des Gloriatemas (Tritonus!) ist dahingesunken, der Kämpfer um das Höchste ist gebrochen. Das Symbol des Fatums dröhnt ihm mit zerschmetternder Wucht ins Ohr: „Du sollst nicht bekehren!“

Der letzte Satz ist „Der neue Morgen“ betitelt und seine Einleitung ist formell eine abgekürzte, zusammengedrückte Reprise der Einleitung zum Sonnentag des Glücks; ideell sind es traumhafte Erinnerungen, die übrigens dem Publikum beim zweiten Hören demonstrieren sollen, daß Vogel- und Froschkonzert gar nicht so schlimm sind, als es anfangs schien. Der enttäuschte Kämpfer hört jetzt die Schalmei des Hirtenknaben von der Höhe, dann erschallt die Stimme des Knaben mit dem Lockruf: „Dir winket das Wonneland, das Land reinsten Heils“ nach der Melodie der spießenden Kraft. Der Chor setzt gruppenweise ein; von seinen fünf Strophen bringt der Tenor die erste, der Alt die zweite. Dann vereinigen sich alle Stimmen in einem weihvoll erhabenen, mächtig sich steigernden Hymnus von bezauberndem Wohlklang. Nachdem ein bis zur höchsten Kraftentfaltung gesteigerter Gipfelpunkt erreicht ist, setzt der a cappella-Chor mit der innigen Beethovenschen Bitte „Dona nobis pacem“ mit dem Wort: „Höhenfrieden“ ein. Die Stimme des Hirten fragt: „Christ, Mensch! Du die Macht, die all' dies gab?“ und der Chor: „Wer ist's? Wer gibt uns Licht? Gloria in excelsis Deo!“ Eine breite, aus dem Gloria entblühte Koda mit den Chorrufen „Sonnentag!“ führt noch zu einem Ausklang: Wir werden noch einmal daran gemahnt, daß die Welt weiter ihren tollen Gang geht, daß der Pöbel Pöbel bleibt. Nach dem Schlußakkord halten drei kleine Flöten ihr hohes cis im piano noch drei Takte aus . . .

DAS KRIEGSZIEL DER DEUTSCHEN TONKUNST

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

Allenthalben, wo wir Barbaren im Feindesland festen Fuß gefaßt haben, ist die holde Kunst unseren Feldgrauen gefolgt. In den Domen der feindlichen Städte feierliche Vespermusiken, im stolzen Monnaie-Theater zu Brüssel ein großes Konzert und in unzähligen Orten die Auführungen, die unsere Militär-Musikmeister unermüdlich veranstalten — sie alle legen davon Zeugnis ab, daß unserem Volke, das sich ja in der Heimat sein Musikleben trotz des Krieges nicht verkümmern ließ, die Tonkunst Herzenssache ist. Und gerade darum wollen wir hoffen, daß das Kriegsgewitter auch in unserem Musikleben reinigend wirken möge.

Die Wutausbrüche unserer Gegner haben es uns bestätigt, daß gerade in der deutschen Tonkunst starke völkische Elemente liegen, vor allem in der Kunst unserer klassischen Meister und Richard Wagners, den die Franzosen geradezu als einen der geheimen Führer des deutschen Volkes mit den maßlosesten Schmähungen bedenken. Er, der sich sogar in den trübsten Zeiten als deutscher Künstler kühn bekannte, sei unser Vorbild. Deutsch, bewußt deutsch sei in Zukunft unsere Tonkunst und ihre Ausübung.

Diejenigen freilich schießen sicherlich weit übers Ziel hinaus, die da meinen, künftig müsse uns gleichsam eine chinesische Mauer von der Kunst fremder Völker scheiden. Gewiß, wir Deutsche sind so reich, daß wir z. B. die Musik der Franzosen, Engländer und Russen viel leichter entbehren können als sie die unsere, aber das Einfühlen in fremde Kunst ist ein so großer Vorzug unseres Wesens, daß wir nur zu eigenem Schaden uns seiner völlig enteignen könnten.

Nein, wir dürfen und sollen nach dem Kriege die Anschauung betätigen, daß das Schönste und Beste im fremden Kunstschaffen gerade gut genug ist, um unserem eigenen als Ergänzung und Anregung zu dienen. Das deutsche Volk muß lernen, in dieser Hinsicht einem großen Herrn zu gleichen, der die besten Erzeugnisse aller Länder mit der ruhigsten Selbstverständlichkeit in seinen Dienst stellt.

Bisher war das Verhältnis aber leider umgekehrt. Nicht die fremde Kunst diene uns, sondern wir dienten ihr. Die deutschen Tonsetzer können ein Liedlein davon singen. Fremde wurden von unsern Verlegern, Theatern und Konzertunternehmern mit offenen Armen willkommen geheißen, während die deutschen Tonsetzer unberücksichtigt blieben oder mit einer weniger liebevollen Behandlung vorlieb nehmen mußten. Grieg,

Saint-Saëns, Puccini, Leoncavallo, Debussy und unzählige andere sahen sich in deutschen Landen gepflegt und gefeiert, ganz ohne Rücksicht darauf, ob der Inhalt ihrer Werke unserem Wesen entsprach oder nicht.

Und doch muß gerade von der Beantwortung dieser Frage die Pflege fremder Kunst bei uns abhängig gemacht werden. Verdi z. B. ist ein großer Künstler, dessen Eigenart der unseren meist in erwünschter Weise entgegenkommt; aber wie fern steht uns die Süßlichkeit eines Puccini, die grübelnde Verschwommenheit eines Debussy? Was haben wir innerlich mit den meisten ausländischen Tonschöpfungen gemein, die nur, weil sie „weither“ sind, bei uns mit jener scheuen Verehrung des Ausländischen aufgenommen wurden, die wir uns unter allen Umständen abgewöhnen müssen.

Deutsche Musiker, schaffende, ausübende und beurteilende, bekennet euch in Zukunft offen und stolz als deutsche Künstler, verneigt euch nicht mehr vor den Fremden, sondern schaffet, daß sie sich vor euch verneigen. Und ihr, liebe deutsche Musikfreunde, die ihr als Hörer den entscheidenden Einfluß auf die weitere Gestaltung des Musiklebens habt, geratet nicht mehr in Entzücken, wenn eine Sängerin erst Lieder in drei fremden Sprachen singt, ehe sie sich herabläßt, auch die deutsche Sprache zu berücksichtigen. Duldet es nicht länger, daß euch Konzert-unternehmer Vortragsfolgen bieten, die zum größten Teil oder ganz aus fremden Werken bestehen, wie wir es, ach so oft, erlebt haben. Und seid nicht nachsichtig gegen ausländische Künstler, die sich bisher meist gar nicht die Mühe nahmen, sich mit unserem Kunstempfinden vertraut zu machen, bevor sie in deutschen Städten auftraten. Nein, wer als Fremder zu uns kommt, der beweise uns, daß er deutsche Kunst, deutsche Sprache ehrt und versteht, — kann oder will er das nicht, so bleibe er fern. Können wir heute anders als mit Schamröte an das Auftreten einer Yvette Guilbert in Deutschland denken, das wohl den Gipfelpunkt blinden, modesüchtigen Auslandsdienstes bedeutete und vielleicht später nur noch durch den von mir an dieser Stelle gebührend beleuchteten Hellerauer Dalcroze-Rummel übertroffen wurde?

Daß unsere Musikdramatiker vaterländische Stoffe in Zukunft vor den fremden bevorzugen sollen, ist eine schier selbstverständliche Forderung. Deutsche Geschichte und Sage, deutsches Leben und Erleben ist so reich und vielseitig, daß kein Textdichter und Tonsetzer in die Weite zu schweifen braucht, um eine fesselnde und wirksame Handlung zu finden. Sie werden dabei auch mit freudigem Erstaunen gewahr werden, daß in einem deutschen Stoff meist schon der sittlich-ernste Kern ruht, dem z. B. die Wagnerschen Handlungen ihre immer aufs neue bewegende und rührende Kraft verdanken. War es vor dem Kriege geradezu Mode und Geschmacksgesetz geworden, jeden inneren Zusammenhang von Ethik und

Ästhetik mit überlegenem Lächeln abzuleugnen, so dürfte der Ernst der Zeit in diesem Punkte eine hoffentlich gründliche Änderung der Anschauungen hervorgebracht haben.

Von dieser wird hoffentlich auch die Operette einen Nutzen haben. Denn so wenig ein Vernünftiger diese heitere und unterhaltende Kunstgattung entbehren möchte, so offen muß doch gesagt werden, daß der blühende Blödsinn, der mit sexuellem Pfeffer und dem üblichen Tanzgehopse versehen seit geraumer Zeit den Inhalt der Operetten bildet, unerträglich geworden ist und hoffentlich bald endlich einer Verbesserung weichen wird, die im weiteren Verlauf zu einer neuen Blüte des Singspiels und der heiteren Oper führen kann.

Ganz besonders wichtig und notwendig erscheint es mir, daß sich die deutsche Tonkunst von dem melodischen Einfluß der Engländer und Amerikaner befreit, dessen Überhandnehmen gerade bei der Operette, aber auch beim Lied, bei der Tanzkomposition, beim Couplet, ja sogar bei der Marschmusik festzustellen war. Jene cäsurenlosen, leierigen Weisen, die teils ohne rhythmische Gliederung dahinschlendern, teils abgehackte Rhythmen zeigen, sind so undeutsch als möglich, waren aber in die Mode gekommen wie die englischen Anzüge und amerikanischen Halsbinden und Schuhe. Die schlappe, schleimige angelsächsische Melodik galt für „chik“, weil sie so salopp, so seelenlos war.

Erreichen wir die Loslösung der leichten Musik aus den Fesseln des Auslandes, so ist schon deshalb sehr viel damit gewonnen, weil gerade diese Musik durch unzählige Schallplatten und andere mechanische Hilfsmittel in die weitesten Kreise getragen wird. Bei der ungeheuren Wichtigkeit dieser neuzeitlichen Volksmusik wäre der Gedanke wohl der Erwägung wert, durch einen musikalischen „Heimatschutz“ Einfluß auf diesen Zweig der Musikausübung zu gewinnen und im Sinne einer verständigen musikalischen Volkserziehung geltend zu machen.

Was die Verdeutschung der musikalischen Kunst- und Fachausdrücke anlangt, so halte ich sie zwar für berechtigt und wünschenswert, warne aber vor Übereilung, die hier mehr schaden als nützen kann. Robert Schumann hat bereits den Versuch gemacht, die italienischen Zeitmaßbezeichnungen durch deutsche zu ersetzen, und seinem Beispiele sind z. T. Brahms und andere gefolgt, ohne daß es doch bisher gelungen wäre, die fremdsprachigen Ausdrücke zu verdrängen. Der Musiker verbindet eben mit Worten wie Andante, Adagio, Allegro usw. ganz bestimmte Begriffe, die durch die entsprechenden deutschen Worte nicht mit derselben Deutlichkeit gekennzeichnet werden. Auch beim Gesangsunterricht wird nur ein Heißsporn den völligen Verzicht auf die italienische Sprache verlangen, die nun einmal durch ihre Vokalisation besonders dazu geeignet ist. Wohl aber ist der gewohnheitsmäßige Unfug zu beseitigen, daß die meisten

Sängerinnen die Reihe ihrer Darbietungen mit einer Arie in italienischer Sprache eröffnen.

Die üble Sitte, die Titelblätter von Tonwerken in französischer Sprache abzufassen, ist leider noch nicht ganz überwunden, doch wird künftig wohl kein deutscher Verleger ihr mehr huldigen dürfen, ohne sich schärfstem Tadel auszusetzen.

Wichtiger aber als diese mehr oder minder äußerlichen Dinge ist die Befreiung unserer Kunst von dem undeutschen Mammonismus, dem sie immer rückhaltloser zu verfallen drohte. Die vielgerühmte Antwort eines deutschen Sängers auf eine ehrenvolle, aber nicht mit hohem Geldangebot verbundene Einladung: „Ehrensache Nebensache, Geldsache Hauptsache“ ist bezeichnend für den Geist, der auch in unserem Musikleben immer mächtiger geworden war. Auf der einen Seite die Unmöglichkeit, mit ernstesten künstlerischen Leistungen hervorzutreten, wenn man nicht für Reklame, Agenten und Verleger-„Auslagen“ große Summen aufwenden kann — und auf der anderen Seite die Sucht, die Gunst der „Konjunktur“ rücksichtslos auszunützen und auch mit der Kunst Geld zu machen um jeden Preis. Folgte aus dem erstgenannten Übelstand naturgemäß die beschämende Tatsache, daß der von Haus aus vermögende Künstler fast allein die Möglichkeit des künftigen Erfolges besitzt, weil er diesen vorbereiten und „etwas ins Geschäft stecken“ kann, so ergab sich aus dem anderen die rücksichtslose Jagd nach dem Gold, die als „Amerikanisierung“ der Kunst so hoch gepriesen wurde.

Die dies taten, bedachten nicht, daß durch den Mammonismus in der Kunst diese immer mehr zum bloßen Geschäft herabsank und im selben Maße an innerer Reinheit und Wahrhaftigkeit sowie an der Wertschätzung bei den Besten unseres Volkes verlieren mußte. Eine kleine Minderheit wollte uns allen Ernstes einreden, daß die rein geschäftsmäßige Regelung aller Kunst Dinge nach den Grundsätzen: Unternehmer-Angestellter, Kapitalanlage-Kapitalumlauf, Angebot und Nachfrage die einzig moderne sei. Der Krieg hat glücklicherweise gezeigt, daß der Geist Schillers noch in unserem Volke lebendig ist. Er möge kraftvoll die Wechsler und Händler aus dem Tempel unserer Kunst treiben, damit für ihre Jünger das Schillerwort an die Künstler wieder zur Wahrheit werde:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!

HANS VON BÜLOWS PSEUDONYM W. SOLINGER

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Der in Ihrem 1. Augustheft 1915 erschienene Artikel „Hans von Bülows Pseudonym W. Solinger“ von Harzen-Müller gibt dankenswerten Anlaß zu einigen Bemerkungen. Der Herr Verfasser scheint wirkliches Interesse für Bülows Kompositionen zu haben, deren Nichtberücksichtigung in den Konzertsälen er beklagt. Im übrigen stützt sich sein Artikel in allem Wesentlichen auf Band III der von mir veröffentlichten Briefe meines Mannes, obwohl diese Quelle nur an einer Stelle inmitten der Ausführungen genannt wird. Daß die flüchtigen kurzen Skizzen von B. Vogel (1887) und E. Zabel (1894) das Pseudonym W. Solinger nicht berühren, ist natürlich. Hingegen hätte mein der zweiten Auflage von Bülows „Schriften“ (1911) beigegebenes genaues Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen, Bearbeitungen und Ausgaben dem Verfasser von Nutzen sein können. Dies Verzeichnis enthält 44 Werke, wovon 13 ohne Opuszahl, unter diesen letzteren nur zwei nicht mit eigenen Namen, sondern W. Solinger gezeichnet. Demgegenüber läßt sich Herrn Harzen-Müllers Anfangssatz: „Bülows Kompositionen zerfallen in die mit seinem Namen bezeichneten und in die pseudonymen“ sicher nicht aufrechterhalten. Ebenso wenig wie sein Schlußsatz vom „Adligen und Königlichen Hofpianisten, der es verstanden, die Autorschaft beider sozialpolitischer Tendenzlieder ganz geheimzuhalten . . . Zu seinen Lebzeiten schon diese Pseudonymität zu lüften, wäre gegen seinen ausdrücklichen Willen gewesen.“ Solcher Auffassung steht Bülows weltbekannter Freimut, von dem viele meinten, er wäre auch bei zahlreichen öffentlichen Anlässen über die Grenzen des Erlaubten weit hinausgegangen, geradezu entgegen. Daß er damals, als jugendlicher Bahnbrecher für Liszt und Wagner, der erst sich durchzusetzen hatte, um der von ihm über alles hochgehaltenen Sache wirksam zu dienen, daß Bülow Anfang der sechziger Jahre für das unter Lassalles Einfluß entstandene „Arbeiterlied“ ein Pseudonym wählte, war einfach Notwendigkeit. Aber schon zehn Jahre später dürfte ihm eine Enthüllung seiner Autorschaft gleichgültig gewesen sein, von seiner mutmaßlichen Stellungnahme in den zwanzig letzten Lebensjahren ganz zu geschweigen. Den Grundsatz: was er getan oder gesagt, vor aller Welt bis in die peinlichsten Folgen hinein persönlich zu vertreten, hat er zeitlebens auf die Spitze getrieben; und da dies ein Hauptzug seines Wesens war, ist es weder ein nebensächliches noch ein zufälliges Moment, daß Pseudonymität in diesem Leben keine Rolle gespielt hat, wenn er sich auch, wie gesagt, in seiner ringenden und kämpfenden

Jugend einigemale dazu herbeilassen mußte. Die von Herrn Harzen-Müller, „Musik“ S. 126, angeführte Briefstelle (sie stammt aus Bülow III S. 581) vom 19. Februar 1864 vom „vielleicht ernsthaften musikalischen Spaß“ hatte ich ebenfalls stets auf „Die große Firma“, die zweite unter W. Solinger erschienene (1867) Komposition bezogen, wie dies aus einer in meinem Verzeichnis stehenden Bemerkung S. 293 zu ersehen ist. Bis ich in dem Buche von W. Weißheimer „Erlebnisse mit Wagner, Liszt und vielen anderen Zeitgenossen“ S. 371 folgende Stelle fand: „Da er [Liszt, der eben eine Weißheimerische Komposition angehört hatte] noch mehr hören wollte, spielte ich zur Abwechslung einmal ‚Die große Firma‘ von Freiherr v. Gaudy, welche soeben bei Bayrhofer in Düsseldorf unter dem Pseudonym ‚Solinger op. 2‘ erschienen war, weil Bülow kurz vorher ein ähnliches Werk unter ‚Solinger op. 1‘ hatte erscheinen lassen. Die Firma Solinger sollte daher fortgesetzt werden mit der Inschrift: ‚Den Manen Lassalles‘. Ich weiß nicht, ob sich noch ein anderer zur Fortsetzung der Solingerfirma bereit gefunden hat.“ Nach dieser Mitteilung, deren Berechtigung anstandslos geglaubt oder die auch — je nach der Stellung, die man Weißheimers Buch gegenüber einnimmt — bestritten werden kann, würde die Frage nach W. Solingers op. 3 nämlich noch offen sein. In meinem mehrfach genannten Verzeichnis von 1911 figuriert dies Opus unter „Bearbeitungen“ S. 299 bei Meyerbeer, Manzanilla-Szene aus der „Afrikanerin“. Wie Herr Harzen-Müller dabei die Pseudonymität unerklärlich findet, so finde ich es noch unerklärlicher, daß Bülow im Jahre 1866 dieses Stück gemacht und veröffentlicht haben soll. Mein Glaube daran ist durch die Stelle bei Weißheimer stark erschüttert. Somit bliebe von dem Bestande der drei Solinger-Opera nur eins als sicheres Bülowsches Gut. Es bildet einen kleinen charakteristischen Zug in seinem Künstlerantlitz, wertvoll an sich wie durch den episodischen Zusammenhang mit Lassalle; dieser Zug kann durch die zwei folgenden Solinger-Stücke — selbst wenn sie von Bülow stammten — weder vertieft noch ergänzt werden.

Marie von Bülow

ANTON BRUCKNER-LITERATUR

ZUSAMMENGESETZT VON OTTO KELLER IN MÜNCHEN

Schluß

21. Ein unbekannter Symphoniesatz von Bruckner

- ä— Ein unbekannter Symphoniesatz Bruckners. Linzer Tagespost, 12. 11. 1913.
Göllerich, A. Zur Erstaufführung des „Andante“, einer Schularbeit A. Bruckners.
Linzer Tagespost, 21. 11. 1913.
Hynais, C. Ein unbekannter Symphoniesatz Bruckners. Signale für die musikalische
Welt, Berlin, 71. Jahrg., No. 43.
Kr. Die erste Aufführung eines Symphonie-Andante von Bruckner in Wien. Abend-
post, Wien, 6. 11. 1913.

22. Bruckners Streichquintett

- Anonym. Bruckners F-dur Quintett in Karlsruhe. Badische Presse, Karlsruhe, 18. 1. 1912.
Ehlers, P. Das F-dur Quintett. Augsburger Abendzeitung, Augsburg, 8. 2. 1908.
K. St. Die Leich' auf der Alm und die Wüste Davids. Illustriertes Extrablatt, Wien,
12. 1. 1885.
Louis, R. Bruckners Streichquintett in F-dur. Neueste Nachrichten, München, 1. 2. und
6. 2. 1905.
„ Bruckners Streichquintett in F-dur. Neueste Nachrichten, München, 5. 2. 1908.

23. Bruckner als Kirchenkomponist

- Auer, M. Anton Bruckners Kirchenmusik. Musica divina, Wien, 1. Jahrg., Heft 7/8 und
2. Jahrg., Heft 5/6, 10/11, 3. Jahrg., 1, 3, 4.
Bauer, M. Die Bedeutung Anton Bruckners als Kirchenkomponist. Vortrag in der
Ortsgruppe Frankfurt a. M. der Internationalen Musikgesellschaft am 19. 3. 1912.
Grunsky, K. Anton Bruckner als Kirchenkomponist. Kunstwart, 14. Jahrg., No. 6.

24. Bruckners d-moll Messe

a) Allgemeines:

- Helm, Th. Bruckners d-moll Messe. Deutsche Zeitung, Wien, 16. 1. 1897.
Lvovsky, B. Anton Bruckners Messe in d-moll. Almanach der Österreichischen
Musik- und Theaterzeitung, Wien, 1897.
Pembaur, J. Bruckners d-moll Messe. Blätter für Kirchenmusik, Wien 1892.

b) Aufführungen:

- In Wien: J. B. K. Bruckners Messe in d-moll in Wien. Neue Zeitschrift für Musik,
Leipzig, 7. 3. 1900.
Lvovsky, B. Anton Bruckners Messe in d-moll. Zur Erstaufführung in Wien
am 17. Januar 1897. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien,
15. 1. 1897.
L. Sp. Bruckners Messe in d-moll. Fremdenblatt, Wien, 28. 1. 1897.

25. Bruckners e-moll Messe

a) Allgemeines:

- Möhler, Anton. Anton Bruckners e-moll Messe. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1902,
No. 13.

b) Aufführungen:

- In Chemnitz: ob. Bruckners Messe in e-moll in Chemnitz. Chemnitzer Tagblatt, 20. 11. 1913.
 —l. Bruckners Messe in e-moll. (Aufführung in Chemnitz.) Chemnitzer Tagblatt, 22. 3. 1913.
- In Linz: E. G. 8. Festkonzert der Brucknerstiftung in Linz. Salzburger Volksblatt, 1. 5. 1913.
- In München: A. H. Anton Bruckners Messe in e-moll in München. Münchner Zeitung, 29. 5. 1911.

26. Bruckners f-moll Messe

a) Allgemeines:

- Lvovsky, B. Große Messe No. 3 in f-moll von Anton Bruckner. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Wien, 15. 12. 1895.
 „ Große Messe No. 3 in f-moll von Dr. Anton Bruckner. Almanach der Österreichischen Musik- und Theaterzeitung, Wien 1897.
- Rietsch, H. Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Bruckners f-moll Messe.)

b) Aufführungen:

- In Dresden: E. P. Bruckners f-moll Messe in Dresden. Dresdner Nachrichten, 26. 11. 1912.
- In Leipzig: Steinitzer, Max. Konzert des Riedelvereines. Leipziger Neueste Nachrichten, 11. 11. 1914.
- In Mannheim: Segnitz, E. Die Mannheimer Erstaufführung der f-moll Messe von Bruckner. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, 17. Jahrg., No. 5.
 Egel. Die Mannheimer Erstaufführung der f-moll Messe von Bruckner. Musiksalon, Berlin, 5. Jahrg., No. 3/4.
- In Mühlheim an der Ruhr: Schmedding, H. Bruckners Messe in f-moll in Mühlheim an der Ruhr. Rhein- und Ruhrzeitung, Essen, 11. 11. 1912.
- In München: Louis, R. Bruckners f-moll Messe in München. Neueste Nachrichten München, 5. 12. 1913.
- In Nürnberg: K. Zur Aufführung von Bruckners f-moll Messe. Fränkischer Kurier, Nürnberg, 26. 11. 1913.
 Anonym. Jubiläumskonzert des Vereines für klassischen Chorgesang. (Anton Bruckners f-moll Messe.) Nürnberger Zeitung, 28. 11. 1913.
- In Tübingen: Grunsky, K. Bruckners f-moll Messe in Tübingen. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 1. Jahrg., S. 349.
- In Wien: Anonym. Bruckners f-moll Messe in Wien. Fremdenblatt, Wien, 8. 3. 1903.
 —d—r. Bruckners f-moll Messe. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 1. 4. 1893.
 E. B. Bruckners Messe in f-moll in Wien. Neues Wiener Journal, Wien, 16. 1. 1913.
 H. Bruckners f-moll Messe in Wien. Allgemeine Zeitung, Wien, 15. 12. 1885.
 H. P. Bruckners f-moll Messe in Wien. Abendpost, Wien, 6. 11. 1894.
 Korngold, J. Bruckners f-moll Messe. Neue Freie Presse, Wien, 9. 3. 1906.
 Wymetal. Bruckners f-moll Messe im 4. außerordentlichen Gesellschafts-Konzert. Tagespost, Brünn, 10. 3. 1903.

27. Bruckners Tedeum

a) Allgemeines:

Reichel, A. Te deum laudamus von Anton Bruckner. Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 44. Jahrg., No. 6.

Schmitz, Eugen. Kleine Partiturausgabe von Bruckners Tedeum. Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 20. 10. 1905.

b) Aufführungen:

In Berlin: Anonym. Bruckners Tedeum. (28. Tonkünstlerversammlung, Berlin.) Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 18. 6. 1891.

In Frankfurt a. M.: P. B. Bruckners Tedeum in Frankfurt. Frankfurter Zeitung, 23. 3. 1912.

In Leipzig: Niemann, W. Bruckners Tedeum in Leipzig. Neueste Nachrichten, Leipzig, 24. 2. 1912.

Segnitz, E. Bruckners Tedeum in Leipzig. Tageblatt, Leipzig, 24. 2. 1912.

In Nürnberg: St. Das Tedeum von Bruckner in Nürnberg. Fränkischer Kurier, Nürnberg, 7. 5. 1913.

In Wien: K. St. Bruckners Tedeum. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 23. 1. 1886.

28. Bruckners 114. Psalm

Eine Seite aus der Originalhandschrift des 114. Psalms von Anton Bruckner. Die Musik, Berlin, 6. Jahrg., No. 1.

Göllerich, A. Anton Bruckners 114. Psalm. Die Musik, Berlin, 1. 10. 1906.

29. Bruckners 150. Psalm

Botstiber, H. A. Bruckner, der 150. Psalm erläutert. Leipzig 1909.

Graf, M. Bruckners 150. Psalm. Neues Wiener Journal, Wien, 21. 1. 1901.

Helm, Th. Bruckners 150. Psalm. Deutsche Zeitung, Wien, 21. 1. 1901.

30. Bruckner als Männerchorkomponist

Helm, Th. Bruckner als Männerchorkomponist. Festblätter zum 6. Deutschen Sängerbundesfest in Graz 1902. Heft 3.

31. Bruckners Chor „Abendzauber“

Anonym. Der Chor „Abendzauber“ von Bruckner im Konzert des Wiener Männergesangvereines. Neue Freie Presse, Wien, 29. 3. 1911.

E. B. Der Chor „Abendzauber“ von Anton Bruckner im Wiener Männergesangverein. Neues Wiener Journal, Wien, 19. 3. 1911.

32. Das Hohe Lied von Bruckner

H. G. Anton Bruckner, das Hohe Lied. Männerchor. Neue musikalische Presse, Wien, 9. 3. 1902.

Keller, O. Das Hohe Lied von Anton Bruckner. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 15. 2. 1902.

Wagner, Hans. Das Hohe Lied von Anton Bruckner. Deutsches Volksblatt, Wien, 31. 1. 1902.

33. Amaranths Waldeslieder von Bruckner

Marschalk, Max. Amaranths Waldeslieder. Ein Lied Anton Bruckners. Die Musik, Berlin 1901, No. 17.

34. Eine verschollene Festkantate Bruckners

Gräflinger, F. Eine verschollene Festkantate. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1910, No. 19.

35. Geschichtliche Daten über Entstehung und Aufführung Brucknerscher Werke

(Unter teilweiser Benutzung von Aufzeichnungen Dr. Theodor Helms und M. Auers)

Erste Symphonie

Entstanden 1865/66 in Linz

- | | |
|---------------------|---|
| 1868, 9. Mai. | Uraufführung in Linz. |
| 1891, 13. Dezember. | Erstaufführung in Wien (Phil. Konzert) unter Hans Richter. |
| 1898, 20. März. | Erstaufführung in Linz in der neuen Gestalt unter Göllerich. |
| 1898/99. | Erstaufführung in Mannheim unter Reznicek. |
| 1902, Oktober. | Erstaufführung in Berlin (Tonkünstlerorchester) unter Richard Strauß. |
| 1905, 15. März. | Erstaufführung in Wien (Konzertverein) unter Löwe. |
| 1909. | Erstaufführung in München. |

Zweite Symphonie

Entstanden 1871/72 in Wien

- | | |
|---------------------|--|
| 1873, 26. Oktober. | Uraufführung bei der Schlußfeier der Weltausstellung in Wien. |
| 1876, 20. Februar. | Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter persönlicher Leitung des Komponisten. |
| 1894, 25. November. | Wien (Philharmonische Konzerte) unter Richter. |
| 1896. | Brünn unter Kitzler. |
| 1897. | Heidelberg unter Wolfrum. |
| 1902, 30. Januar. | Stuttgart unter K. Pohlig. |
| 1902, 27. Oktober. | Berlin unter Nikisch. |
| Saison 1902/03. | Chemnitz unter Pohle. |
| 1904, 23. März. | Wien (Konzertverein) unter Löwe. |
| 1910. | Mannheim. |
| 1913. | Teplitz. |

Dritte Symphonie (Richard Wagner gewidmet)

Entstanden 1873/77 in Wien

- | | |
|---------------------|--|
| 1877, 16. Dezember. | Uraufführung in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter persönlicher Leitung des Komponisten. |
| 1885. | Frankfurt am Main unter Müller. |
| 1885. | Dresden. |
| 1890, 21. Dezember. | Wien (Philharmonische Konzerte). |
| Saison 1890/91. | Salzburg. |
| 1891, 25. Januar. | Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Hans Richter. |
| 1891, 14. Februar. | Prag. |
| 1892, 9. Juli. | Wien (Populäre Symphoniekonzerte der Musik- und Theaterausstellung) unter Löwe. |

1893.	Berlin (Philharmonische Konzerte).
1894, März.	Paris unter Lamoureux.
Saison 1897/98.	Oldenburg unter Manns.
1899.	Breslau unter Maszkowski.
1900, 17. März.	Wien (Konzertverein) unter Löwe.
1900, 8. April.	Linz unter Göllerich.
Saison, 1901/02.	Berlin (Tonkünstlerorchester) unter R. Strauß.
1902, November.	Mannheim unter Kähler.
Saison, 1902/03.	Leipzig unter Nikisch.

Vierte Symphonie (Die Romantische)

Entstanden 1874/80 in Wien

1881, 21. Februar.	Uraufführung Wien (Konzert des Deutschen Schulvereins) unter Hans Richter.
1888, 29. Januar.	Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Hans Richter.
1890, 12. Dezember.	München unter Levi.
1891, 1. Februar.	Graz unter Schalk.
1892, 15. Juni.	Wien (Musik- und Theaterausstellung) unter Schalk.
1893, März.	Brünn.
1893, März.	Troppau.
1895, Februar.	Hamburg unter Mahler.
1895, März.	Berlin (Königliche Kapelle) unter Weingartner
1895, 15. November.	Dresden unter Nodé.
1896, 5. Januar.	Wien (Philharmonische Konzerte).
Saison 1896/97.	Frankfurt am Main unter Kogel.
Saison 1896/97.	Leipzig unter Sitt.
Saison 1896/97.	Köln unter Wüllner.
Saison 1896/97.	Wiesbaden unter Lutter.
1897, 23. November.	Wien (Budapester Symphonieorchester) unter Zimmer.
Saison 1897/98.	Innsbruck unter Pembaur.
Saison 1897/98.	Darmstadt unter de Haan.
Saison 1897/98.	Würzburg unter Klieber.
Saison 1897/98.	Baden-Baden unter Hein.
Saison 1897/98.	Lübeck unter Afferni.
Saison 1899/00.	Stuttgart unter Oribst.
1900, 20. November.	Wien (Konzertverein) unter Löwe.
Saison 1899/1900.	Schwerin unter Zumpé.
1900, 6. Februar.	Kopenhagen.
1901, 4. Januar.	Graz unter Spörr.
1901, 24. März.	Linz unter Göllerich.
1901, 4. November.	Teplitz unter Zeischka.
1902, 18. Mai.	Laibach.
1902, 19. November.	Karlsruhe unter Mottl.
Saison 1902/03.	Prag unter Nedbal.
1903, 30. Januar.	Wien (Gutmanns Philb. Konzerte) unter Mottl.
1910.	Breslau.
1913.	Hamburg unter Nikisch.
1914.	Dresden unter Kutzschbach.
1914.	Hamburg unter Hausegger.

Fünfte Symphonie in B-dur (mit Choralschluß)
Entstanden 1875/80 in Wien

1894, 8. April.	Uraufführung in Graz unter Schalk.
1895, 18. Dezember.	Budapest unter Löwe.
1898, Februar.	München unter Löwe.
1898, 1. März.	Wien (Münchener Kaimorchester) unter Löwe.
Saison 1898/99.	Berlin unter Nikisch.
Saison 1898/99.	Frankfurt a. M. unter Rottenberg.
1899, 9. November.	Leipzig unter Nikisch.
1899, 6. Dezember.	Karlsruhe unter Mottl.
Saison 1899/00.	Berlin unter Weingartner.
Saison 1900/01.	Hamburg unter Fiedler.
Saison 1900/01.	Bremen unter Panzner.
Saison 1900/01.	Oldenburg unter Manns.
1901, 24. Februar.	Wien (Philharmonische Konzerte) unter Mahler.
1901, 10. Dezember.	Wien (Konzertverein) unter Löwe.
1912.	Karlsbad unter Manzer.
1912.	Stuttgart unter Schillings.
1912.	Dresden unter Schuch.
1913.	Breslau unter Dohrn.
1913.	Pforzheim (in der Kirche mit Berlioz' Requiem zusammen).

Sechste Symphonie in A-dur
Entstanden 1897/81 in Wien

1883, 11. Februar.	Uraufführung des Adagio und Scherzo (im Philharmonischen Konzert) Wien.
1899, 26. Februar.	Erste vollständige Aufführung in Wien (im Philharmonischen Konzerte) unter Mahler.
1901, 14. März.	Stuttgart unter Pohlig.
1902, 19. März.	Wien (Konzertverein) unter Löwe (ungekürzt).
Saison 1902/3.	Berlin unter Weingartner.
1908.	München (Akademiekonzert) unter Mottl.
1913.	Leipzig unter Nikisch.

Siebente Symphonie in E-dur (mit cis-moll Adagio)
Entstanden 1881/83 in Wien

1884, 30. Dezember.	Uraufführung in Leipzig unter Nikisch.
1885, 10. März.	München unter Levi.
1885	Karlsruhe (Tonkünstlerversammlung) das Adagio.
Saison 1885/86.	Karlsbad unter Spörr.
Saison 1885/86.	Graz.
Saison 1885/86.	Köln unter Wüllner.
1886, 21. März.	Wien (Philharmonische Konzerte) unter Richter.
1886, 2. November.	Amsterdam.
1886, November.	New York unter Thomas.
1887, 31. Januar.	Berlin unter Klindworth.
1887, April.	Budapest.
1887, April.	Dresden.
1889, 24. Februar.	Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Richter.
1891, Juni.	Berlin (Tonkünstlerversammlung).
1894, Januar.	Berlin unter Muck.

- 1895, 18. Dezember. Frankfurt a. M. unter Rottenberg.
 1896, Juni. Troppau.
 Saison 1896/97. München unter Franz Fischer.
 Saison 1896/97. Stuttgart unter Obrist.
 Saison 1896/97. Konstanz unter Handloser.
 Saison 1898/99. Hannover unter Kotzky.
 1899, 18. Januar. Magdeburg unter Winkelmann.
 1901. Oldenburg unter Manns.
 1901, 13. März. Wien (Konzertverein) unter Löwe.
 Saison 1902/3. Prag unter Nedbal.
 Saison 1902/3. Dortmund unter Janßen.
 1912. Hamburg unter Hausegger.
 1913. Breslau unter Dohrn.

Achte Symphonie in c-moll

Entstanden 1885/90 und umgearbeitet 1889/90 in Wien

- 1892, 18. Dezember. Uraufführung in Wien (im philharmonischen Konzerte) unter Richter.
 1895, 18. Dezember. Dresden unter Nicodé.
 1893. Olmütz unter Labler.
 1899, 17. Dezember. München unter Hausegger.
 1901, 8. Januar. Mannheim unter Kähler.
 1901, 15. März. Graz unter Spörr.
 1902. Berlin (Königliche Kapelle) unter Weingartner.
 1903, 3. März. Wien (Konzertverein) unter Löwe.
 1903, 16. April. Stuttgart unter Pohlig.
 1911, 7. Dezember. Karlsruhe unter Reichwein.
 1911. Breslau.
 1913. Linz unter Göllicherich.
 1913. Hamburg unter Hausegger.

Neunte Symphonie in d-moll

Entstanden 1. Satz April 1891 bis 14. Oktober 1892, Scherzo beendet 15. Februar 1894,
 Trio beendet 27. Februar 1893, Adagio beendet 31. Oktober 1894

- 1903, 11. Februar. Uraufführung in Wien (Konzert des Akademischen Wagnervereines) unter Löwe.
 1903, 24. Mai. Duisburg unter Josephson.
 1903, 26. Oktober. Berlin (Philharmonische Konzerte).
 1906, 4. März. Wien (Philharmonische Konzerte) unter Muck.
 1908, 14. Mai. Paris (Lamoureuxorchester) unter Hasselmans.
 1910. Berlin (Königliche Kapelle) unter R. Strauß.
 1910. Düsseldorf unter Panzner.
 1912. Köln unter Steinbach.
 1914. Dresden unter Kutzschbach.
 1914. Hamburg unter Francesco P. Neglia.

d-moll Messe

Entstanden 1863/64 in Linz

1867. Wien (Hofkapelle) unter Herbeck.
 1893, 30. März. Hamburg unter Mahler.
 1893, 2. April. Steyr unter Bayer.
 1897. Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter R. von Perger.

e-moll Messe

Entstanden 1868/69 in Linz

1869, 29. September.	Linz (im Dom) unter Leitung des Komponisten.
1885, 4. Oktober.	Linz unter Schreyer.
1899, 17. März.	Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Dr. Neubauer.
1902.	Leipzig (Riedelverein).
1903, 2. Juli.	Tübingen.
1913.	Linz unter Göllicherich.
1913.	Chemnitz unter Mayerhoff.

f-moll Messe

Entstanden 1867/68 in Linz

1872, Juni.	Wien (Augustinerkirche).
1884, 9. November.	Wien (Hofkapelle) unter Leitung des Komponisten.
1885, 8. Dezember.	Wien (Hofkapelle) unter Hellmesberger.
1893, 23. März.	Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Schalk.
1894, 4. November.	Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter Gericke.
Saison 1896/97.	Tübingen unter Kauffmann.
Saison 1902/03.	Düsseldorf.
Saison 1902/03.	Elberfeld.
1903, 13. April.	Mannheim (Musikfest) unter Mottl.
1910.	Mühlheim a. d. Ruhr unter Diehl.
1913.	Nürnberg unter Hans Dorner.
1913.	Augsburg unter Hugo Röhr aus München.
1913.	Dresden unter Albert Römhild.
1914.	Leipzig unter Richard Wetz.

Tedeum

Entstanden 1883/84 in Wien

1885, 2. Mai.	Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Leitung des Komponisten.
1886, 10. Januar.	Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter Richter.
1886, April.	München.
1888, 13. April.	Brünn.
1891, 31. Mai.	Berlin (Tonkünstlerversammlung) unter S. Ochs.
1891, 3. Dezember.	Amsterdam unter Viotta.
1892, 15. April.	Hamburg unter Mahler.
1892, 26. Mai.	Cincinnati unter Th. Thomas.
1893, 21. Mai.	Düsseldorf.
1896.	München unter Zumpe.
Saison 1896/97.	Leipzig unter Nikisch.
1897.	Dresden unter Nicodé.
Saison 1897/98.	Karlsruhe unter Mottl.
1900.	München unter Hausegger.
Saison 1901/2.	Koburg unter Heubner.
Saison 1902/3.	Straßburg unter Stockhausen.
Saison 1902/3.	Stuttgart unter Seyffardt.
1910, 20. März.	Wien (Philharmonische Konzerte).
1912.	Frankfurt a. M. unter Schuricht.
1913.	Nürnberg unter Löwe.
1913.	Augsburg unter Hugo Röhr aus München.

Der 114. Psalm

Entstanden 1850 in St. Florian

1906, 1. April. Linz (Musikverein) unter Göllicherich.

Der 150. Psalm

Entstanden 1892 in Wien

1892, 13. November. Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter Gericke.

Saison 1896/97. Chemnitz unter Mayerhoff.

1899, 15. April. Wien (Akademischer Wagnerverein) unter Löwe.

1900, 8. April. Linz unter Göllicherich.

1901, 20. Januar. Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) unter Löwe.

1902, 26. Februar. Leipzig (Riedelverein) unter Göhler.

Streichquintett

Entstanden 1879 in Wien

1881, 17. November. Wien (Quartett Winkler). Interner Abend des Akademischen Wagner-Vereins.

1885, 8. Januar. Wien (Quartett Hellmesberger).

1896. Wien (Quartett Duesberg).

1905. München (Münchener Streichquartett).

1912. Karlsruhe.

Männerchöre:

Tafellied (Text von Ptak), entstanden Kronsdorf 1845? Erstaufführung 13. 3. 1893 durch den Akademischen Gesangverein Wien.

Festkantate (Pammersberger), entstanden Linz 1862, 1. 5. 1862 Liedertafel Frohsinn in Linz.

Germanenzug (Silberstein), entstanden Linz 1863, 5. 6. 1863 durch den Oberösterreich-Salzbürger Sängerbund in Linz. 11. 12. 1891 durch den Akademischen Gesangverein in Wien.

Herbstlied (Sallet), entstanden Linz 1864, 24. 11. 1894 durch die Liedertafel Frohsinn in Linz.

Um Mitternacht (Prutz), entstanden Linz 1864, 11. 12. 1864 durch die Liedertafel Frohsinn in Linz.

Um Mitternacht (zweite Fassung, Text von J. Mendelssohn), entstanden Wien 1870, 1870 durch die Liedertafel Frohsinn in Linz, 22. 2. 1885 durch den Akademischen Gesangverein Wien, 27. 3. 1887 durch den Wiener Männergesangverein.

Vaterlandsliebe (Silberstein), entstanden Linz 1866, 4. 4. 1868 durch die Liedertafel Frohsinn in Linz.

Vaterländisches Weinlied, entstanden Linz 1866, 13. 2. 1868 durch die Liedertafel Frohsinn in Linz.

Der Abendhimmel (Zedlitz), entstanden Linz 1866, 11. 12. 1898 durch den Wiener Männergesangverein.

Das hohe Lied (Mattig), entstanden Wien 1876, 13. 3. 1902 durch den Akademischen Gesangverein Wien.

Trösterin Musik (Seuffert), entstanden Wien 1877, 11. 4. 1886 durch den Akademischen Gesangverein Wien.

Abendzauber (Mattig), entstanden Wien 1878, 18. 3. 1911 durch den Wiener Männergesangverein.

Sängerbund (Kerschbaum), entstanden 1882 Wien, 10. 6. 1883 durch den Oberösterreich-Salzburgischen Sängerbund, Wels.

Träumen und Wachen (Grillparzer), entstanden 1890, 15. 1. 1891 durch den Akademischen Gesangverein Wien.

Das deutsche Lied (E. Fels), entstanden Wien 1892, 5. 6. 1892 beim Deutsch-Akademischen Sängerfest in Salzburg.

Helgoland (Silberstein), entstanden Wien 1893, 8. 10. 1893 durch den Wiener Männergesangverein.

Gemischte Chöre:

Fünf Tantum ergo, entstanden St. Florian 1846.

Requiem in d-moll, entstanden St. Florian 1849, 12. 11. 1911 durch den Musikverein Linz unter Göllicherich.

Missa solemnis in b-moll, entstanden St. Florian 1854, 29. 3. 1911 durch den Musikverein Linz unter Göllicherich.

Ave Maria, entstanden 1856, 12. 5. 1861 im Linzer Dom (Gründungsfest der Liedertafel „Frohsinn“) unter der Leitung des Komponisten.

Antiphon, entstanden Linz, 17. 3. 1910 durch den Wiener a cappella-Chor.

Ave Maria, entstanden 1861, 12. 5. 1861 durch die Liedertafel Frohsinn in Linz unter der Leitung des Komponisten.

Pange lingua, entstanden Linz 1868.

Locus iste, Graduale, entstanden Wien 1869, 7. 3. 1906 durch den a cappella-Chor in Wien.

Christus factus est, Graduale, entstanden Wien 1869, 1. 3. 1905 durch den a cappella-Chor in Wien.

Os justi, lydisch, Graduale, entstanden 1879 Wien, 19. 3. 1908 durch den a cappella-Chor in Wien.

Virgo jesse, Graduale, entstanden Wien 1884, 7. 3. 1907 durch den a cappella-Chor in Wien.

Ecce sacerdos, entstanden Wien 1885.

Vexilla regis, phrygisch, entstanden Wien 1892, 6. 4. 1909 in einem geistlichen Konzert in Vöcklabruck unter Auer.

Klavierstücke:

Erinnerung, entstanden Linz, 16. 1. 1901 gespielt von Ella Kerndl in einem Konzerte des Wiener Akademischen Gesangvereins.

Lieder:

Aus Amaranths Waldesliedern, entstanden Linz.

Im April, entstanden Linz.

Ave maria, entstanden Wien 1882.

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften und Tageszeitungen

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 36. Jahrgang, Heft 17. — „Kosmopolitische oder nationale Musik?“ Von Wilibald Nagel. „... Nichts würde von beschränkterem Verstande zeugen, als einem extremen Nationalismus das Wort zu reden. Völkisches Bewußtsein zu entwickeln, zu stählen und im Kampfe mit der Welt zu bewähren — das wird schon Arbeit genug kosten. Töricht aber wäre es, etwa zu befürworten, der deutsche Kaufmann solle in Zukunft seine Waren nur in Deutschland absetzen oder höchstens noch den Neutralen davon abgeben; gleich töricht wäre es, anzunehmen, der deutsche Forscher solle sein Werk an der Grenze seines Landes enden lassen. Der Kaufherr, der Mann der Wissenschaft, der Künstler — sie alle gehören der Welt, und sperrt deren Grenzen der Krieg zu, so wird sie der Frieden wieder auf tun. Künstler sein, heißt als freier, ungebundener Geist schaffen. Wer sich selbst fesselt und auf nationale Formeln beschränkt, scheidet bald aus. Das war mit den nationalen Schulen der Fall. Aber was wird nun nach dem Kriege mit der Kunst geschehen? Werden, wie mancher das wohl jetzt annehmen möchte, da das völkische Fühlen so hoch gespannt ist, wie noch nie zuvor, die nationalen Schulen wieder aufleben, wird der musikalische Kosmopolitismus die Oberhand behalten? ...“ „... Im Musikschatze der deutschen Vergangenheit liegen unvergleichlich hohe Werte aufgespeichert, die der Zukunft nicht verloren gehen dürfen, Werte, an die die Musik der kommenden Zeiten immer wieder wird anknüpfen können, ohne sich Fesseln anzulegen. Dem fremden Kunstgute nicht zu erliegen, den Sinn des eigenen innerlich zu erwerben, um ihn tatsächlich zu besitzen, aus der furchtbaren Gegenwart den Wirklichkeitssinn zu gewinnen und ihm den alten deutschen Idealismus zu vereinen — das mag vielleicht die Aufgabe für die Künstler der nächsten Zukunft sein. Möge aus ihnen ein neuer Führer entstehen, uns und der Welt zum Segen, ein Meister, der uns erhebt und begeistert, uns den Tag und seine Kämpfe vergessen macht und uns zu den ewigen Quellen der wahren Kunst führt, die im Bewußtsein des eigenen Volkes liegen. Der Meister möge sich nie bemühen, fremde Zuläufe zu diesen Quellen ängstlich abzuwehren, denn echte und ehrliche Kunst ist nicht das Vorrecht eines Volkes. Aber er möge wie Bach die Macht besitzen, das Fremde nach seinem Willen zu formen und nutzbar zu machen, möge das Kunstwerk nicht nach Laune und Willkür oder nach modischen Forderungen gestalten, möge aus dem Geiste seines Volkes heraus für sein Volk schaffen, das ihn, früher oder später gilt gleichviel, verstehen wird. Eine Beschränkung auf nationale Ausdrucksmittel, wie sie die völkischen Schulen des 19. Jahrhunderts kannten, erscheint für Deutschland mit der überwältigenden Fülle seines Reichtumes an Musik von vornherein ausgeschlossen. Die zurzeit noch nicht übersehbare Masse von deutschtümelnden Werken der Gegenwart, die Not und Hoffnung des Krieges gebaren, sind deshalb von vornherein als vorübergehende Erscheinungen anzusehen, mag auch vielleicht einiges davon dauernden Wert besitzen. Den Sinn der Zeit gilt es auch für die deutsche Tonkunst zu nutzen, alles Scheinwesen abzutun und die guten Geister wiederzugewinnen, die in der Vergangenheit der deutschen Musik die Weltherrschaft zu erwerben halfen. Das freilich steht nicht im Willen des Menschen, ist vielmehr eine von ihm unabhängige Gabe der Natur.“

DER MERKER (Wien), 6. Jahrgang, No. 15/16. — „Bach und das 20. Jahrhundert.“ Von H. von Perger. Es ist falsch, „im Kunstwerk immer vor allem das Individuelle zu suchen. Höher als dieses steht jener Überblick, der alle Variationen

aller Individualitäten objektiv in sich aufnimmt. Je individueller, desto abhängiger, manierterter (Chopin, Grieg usw.). Individuell-homophon. Universell-polyphon. Nur derjenige Künstler kann jenen Überblick gewinnen, der sein persönliches Empfinden der höheren Weisheit unterordnet; derselben Führerin, die sich in unserem Moraldenken als kategorischer Imperativ ausspricht, die in der Kunstschöpfung als kategorischer Imperativ regieren muß, wenn sein Werk etwas Außergewöhnliches, Allgemein-Gültiges darstellen soll. Erst dann erfüllt es seinen praktischen Zweck: der Allgemeinheit einen Blick in geistige Welten tun zu lassen, die ihr im alltäglichen Leben nicht erreichbar sind. Geistige Welten, deren Gedanken sich um die Ideale der Menschheit ranken. Geistige Welten, deren Anschauung uns erhebt und beglückt. Weil diese höhere Weisheit aber unserem kulturellen Bewußtsein, ihren Ursachen nach, unbekannt ist, können ihre Daseinsbedingungen nur in Form von Gesetzen offenbar werden. Der Mann, der durch die Möglichkeit uneingeschränkter Gedankenvermittlung zum erstenmal bewiesen hat, daß er diese Gesetze voll erkannte — der Mann hat diese Gesetze gegeben. Das ist Bach. In dem Maß, als unsere philosophische Wissenschaft sich der Erkenntnis derselben Gesetze auf anderen Gebieten nähert, wird die Erkenntnis Bachs fortschreiten. Daß die Periode höchsten Aufschwunges der geistigen musikalischen Schöpfungen nicht Hand in Hand mit dem kulturellen Fortschritt der Musik gekommen ist, hat seine Ursache darin: Nur in jenen Zeiten war die Herrschaft der höheren Weisheit eines Genies, seines aktiven Unterbewußtseins, möglich, als Kritik und Analyse des Verstandes noch nicht in Tätigkeit getreten waren. Die Erfahrung an Geschaffenem fabriziert Rezepte. Die Rezepte verursachen Beeinflussung der Gestaltungskraft. Diese operiert allmählich nicht nach ihrer eigenen höheren Einsicht, sondern nach Einsicht ihres bewußten Willens. Der Wille ist abhängig vom Zeitalter, abhängig von der Mode, von der Originalitätssucht, von der Eitelkeit, von, was weiß ich, noch allem! . . .“ „ . . . Wir Kinder des 20. Jahrhunderts haben sehen gelernt. Die Geschichte ist es, die als offenes Buch vor unseren Augen liegt. Hunderte und Hunderte, vom enthusiastischen Taumel ihrer Zeit getragen, gehen ein in die dunkle Pforte der Vergessenheit! Kein Blick gilt ihnen mehr; aber unsere Augen hängen an der immer strahlenderen Erscheinung des schlichten Kantors, des nie modernen Leipziger Schulmannes, der keine Erfolge träumte, dem es niemals um eine neue Form des Ausdruckes, um hervorstechende Originalität zu tun war. Nur ‚eine Kirchenmusik zu Gottes Ehren‘ war sein heilig Ziel. Ihm galt kein subjektiver Wille; er diente seinem Herrgott in Musik und schuf Gedanken der Musik, die ein unermeßliches Reich offenbarten, das hoch über aller bewußten menschlichen Erkenntnis steht. Heute, nach zweihundert Jahren, beginnen wir zu erfassen, auf welch gewaltigem Felsen Bach seine Schöpfung aufgebaut hat. Er steht unerschütterlich im Wandel, im Sturm der Zeit. Der fegt die kleinen, zarten Blüten der abhängigen, eingekapselten Subjektivitäten, die Modenerfinder und Modenführer erbarmungslos hinweg.“

BÜHNE UND WELT (Hamburg), Heft 7, Juli 1915. — „Gluck, der deutsche Musiker.“ Von Max Arend. „ . . . Es ist wahr, Gluck hat fast ausschließlich italienische und später französische Texte komponiert. Aber das schließt doch nicht aus, daß er ein echt deutscher Künstler war. Deutschland war damals, was es seit Bismarck nicht mehr ist, fast nur ein ‚geographischer Begriff‘, und eine deutsche Literatur erst im Entstehen — mißverstanden und brüsk zurückgewiesen vom größten deutschen Fürsten, dem großen Friedrich, dessen Staat die Grundlage für unser Deutsches Reich werden sollte. Wer es aus persönlichen Aussprüchen Glucks, aus seinen Briefen, aus seinem Verkehr mit Klopstock nicht wußte, mußte es

eigentlich aus den Werken des Meisters ersehen, was für ein spezifisch deutsches Gemütsleben hier waltet: die Freude an der Natur, am leisen Murmeln des Bächleins, an der süßen Vogelstimme. Hier spricht das Kind des deutschen Waldes zu uns. Dazu die Reinheit und die männliche Kraft, die der ‚welsche Tand‘ der italienischen Oper nicht beeinträchtigen konnte, die lediglich das künstlerische Instrument dieser italienischen Kunst entnimmt. Wo er es aber kann . . ., ist Gluck deutsch-national. Mit Begeisterung verfolgte er das Aufblühen der deutschen Literatur. Klopstocks Oden war sein Lieblingsbuch. Ein freundschaftlicher Verkehr verband ihn bis zum Ausgang seines Lebens mit Klopstock. Wir besitzen ein Heft Klopstockscher Oden, die von Gluck für Gesang ‚beim Klavier zu singen‘ vertont sind. Es sind das die Oden: ‚Vaterlandslied‘, ‚Wir und sie‘ (nämlich wir und die Engländer!), ‚Schlachtgesang‘, ‚Der Jüngling‘, ‚Die Sommernacht‘, ‚Die frühen Gräber‘ und ‚Die Neigung‘. Wir sehen in diesen Liedern, die man als musikalisch-deklamatorische Akzente zur Klopstockschen Poesie bezeichnet hat, ein eigentümliches Verhältnis der Musik zur Poesie, ein Verhältnis, das etwa auf die alten Barden oder Rhapsoden mit künstlerischem Bewußtsein zurückgreift. Nur mit einer hohen Vortragskunst, die diesem künstlerischen Gedanken gerecht wird, wirken und wollen wirken diese Gesänge. Wer in ihnen Schikanen musikalischer Tonsetzkunst oder gefällige ‚Gesänge‘ im landläufigen Sinne sucht, beweist die Niedrigkeit seines künstlerischen Standpunktes und sein künstlerisches Unvermögen, Gluck nahezukommen, wird aber vor allem niemals einen Eindruck von diesen herrlichen Gesängen erhalten. Zu diesen sieben Oden . . . tritt noch eine achte, vielleicht die schönste von allen, eine prachtvolle Vertonung der Ode an den Tod von Klopstock für Alt und Klavier. Sie ist ein . . . nachgelassenes Werk des Meisters . . . Dieser Gesang ist von gewaltigster, sicherlich urdeutscher Wirkung. Stellen, wie das: ‚mit hinab, o mein Leib, zur Heerschar, die entschlief!‘ am Ende, gehören zum Erhabensten der Gesangliteratur überhaupt. Diese Oden . . . lassen uns die Größe des Verlustes ermessen, den die deutsche Bühne dadurch erlitten hat, daß Gluck die Komposition der Klopstockschen ‚Hermannsschlacht‘, die er fertig im Kopfe trug und mit der er sich fast zwei Jahrzehnte beschäftigt hatte, nicht mehr zu Papier gebracht, sondern mit sich in die Ewigkeit genommen hat . . . Kultur und Kunst sind Blüte im Wachstum des Volkes und setzen den Stamm und die Wurzel der nationalen Macht voraus. Wir Deutsche haben lange darunter leiden müssen, daß unsere Kultur sozusagen in der Luft schwebte. So werden wir mit doppelter Liebe heute das wenige an spezifisch national-deutscher Kunst, was wir von Gluck in seinen Klopstock-Oden noch haben, pflegen und hüten, wie eine Mutter ihr letztes Kind, nach dem Verlust der übrigen, besonders zärtlich ans Herz drückt.“

ALLGEMEINE ZEITUNG (Chemnitz), Wissenschaftliche Beilage, No. 28. — „Krieg und Musik.“ Von Georg Stolz. „. . . Die Einflüsse des Krieges auf die Musik und umgekehrt liegen so klar zutage, daß sie selbst dem Gleichgültigen sich bemerkbar machen. Es konnte niemand entgehen, daß mit der ersten Sturmflut des Krieges auch jene Bewegung einsetzte und durch elf Kriegsmonde ungeschwächt wirkte, welche die Liebe zum deutschen Liede, zum Choral, die Erkenntnis des reichen Schatzes deutscher Kunst, die Abwehr seichter Fremdware und die stärkere Zuneigung zu unserer klassischen Musik neu belebte, zum anderen die anfeuernde Kraft, den erhebenden Zauber deutscher Musik zu breitester Wirkung brachte, die unseren Kriegern als guten Geist das deutsche Lied mit ins Feld gab, die in unseren Kirchen das sieghafte Lutherlied zu gewaltigem Brausen anschwellen ließ, die uns die Musik als Trösterin im Leid, als Bannerin zehrender Sorge wieder zur

Seite stellte . . .“ Das Innenleben des deutschen Künstlers „ist nicht unbedingt abhängig von der Außenwelt, es spinnt seine Fäden ungestört auch in den Zeiten der gewaltigsten äußerlichen Geschehnisse mit ihren Förderungen und Hemmungen. Während die Schrecken des 30jährigen Krieges das unglückliche Land durchzittern, schaffen die ‚drei großen S‘ jenes Jahrhunderts, Schein, Scheidt und Schütz, die Werke, in denen sich zuerst die Schwingen deutschen Geistes regen, die nachfolgende Zeit niedrigster Bedrückung und schmachvoller Fremdsucht gebär — ein Wunder! — drei der größten deutschen Musiker: am 23. Februar 1685 erblickte Händel in Halle das Licht der Welt, und nicht ganz vier Wochen später wurde dem Eisenacher Stadtmusikus Ambrosius Bach ein Sohn geboren, Johann Sebastian Bach; zu diesen beiden Meistern gesellte sich später Gluck; den 24jährigen Haydn umbrausten die Stürme des beginnenden 7jährigen Krieges, als er seine ersten Streichquartette schrieb, Mozart sah das Frührot der großen Revolution leuchten und schrieb den ‚Figaro‘ und die ‚Zauberflöte‘, Beethoven türmte unter der Schreckensherrschaft des Weltbedrückers Napoleon seine gigantischen Werke auf, mit ihm Schubert und Weber; Wagner arbeitete während des Kriegsjahres 1870 an der Fertigstellung der ‚Nibelungen‘. Wir sehen — trotz starker Hemmungen frischem Fortschritt. So ist's heute auch: Unsere Künstler wirken im stillen am Werke des Fortschrittes . . .“

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 21. Juli 1915. — „Kriegslieder und Volkstümlichkeit.“ Von Adolf Göttmann. „. . . Nie haben Krieg, Siegeszuversicht, Vaterlandsliebe die Phantasie mehr angeregt als in dieser waffenstarrten Gegenwart. Dichter und Musiker folgen emsig schaffend den blutigen Vorgängen nie dagewesenen Völkerringens auf dem Fuße, und die Literatur des Kriegs- und Vaterlandsliedes ist zu einer Hochflut angewachsen wie nie zuvor. Vom tiefsten, erschütterndsten Leid, von Tod und Todesqualen bis zum sonnigen Humor jauchzender Lebensbejahung und Siegesfreude sind in tausenderlei Arten und Schattierungen alle möglichen Geschehnisse und Augenblicksbilder poetisch niedergelegt. Auch hier zeigt es sich, wie das blutige Gespenst des Krieges dort Kulturen vernichtet, hier Werte schafft. Ob auch Dauerwerte, Ewigkeitswerte? Wer vermag das zu sagen? Nur die Zeit glüht Unvergängliches! . . .“ „Doch mag man auch vergebens auf den neuen Messias einer Volkslyrik warten, die, dem Wahren, Schönen und Guten geweiht, von Stunde ihres Entstehens an unser Inneres zu packen, die Menge zu begeistern und zu erschüttern weiß, wir dürfen uns . . . von Herzen über all die vielen, von inniger Heimatliebe, heller Begeisterung, ja vom heißblütigen Furor teutonicus getragenen lyrischen Schöpfungen freuen, deren vielfach hohe Werte ganz dazu angetan sind, uns weit über die Zeit der kriegerischen Gegenwart hinwegzutragen in eine Zeit des Friedens, der freien, nimmermehr von dem Gott des Krieges gestörten freien Entfaltung künstlerischen Lebens . . .“

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin), 16. Juli 1915. — „Das deutsche Operntheater der deutschen Oper.“ Von Josef Stolzing. „. . . Alles in allem genommen, handelt es sich . . . um höchstens ein Dutzend italienischer Opern, von denen sich unsere deutschen Theater nun einmal nicht zu trennen vermögen. Worin ist diese Anziehungskraft zu suchen? Etwa in dem künstlerischen Werte der italienischen Oper? Dieser ist — und darin sind sich wohl alle Musikkenner einig — wenigstens für unsere deutschen Ansprüche an die Kunst herzlich gering. Was uns an der italienischen Oper bestrickt, ist lediglich der rein sinnliche Wohlklang ihrer Musik, so daß man so ziemlich das Richtige treffen dürfte mit der Behauptung, daß ebenjene italienischen Opern, die am wollüstigsten unser Trommelfell kitzeln, sich als die lebenskräftigsten erwiesen haben, wie denn der

Durchschnittsmensch überhaupt für jene Künste am empfänglichsten ist, die am meisten seinen Sinnen schmeicheln, und zu deren Genuß er die graue Gehirnrinde am wenigsten zu strapazieren braucht . . .“ „Man komme uns . . . nicht mit faulen Ausreden. Der deutsche Spießbürger, der sich ein Operntheater ohne die welsche Drehorgeloper nun einmal nicht vorstellen kann, war ja auch entsetzt, als er an Stelle des geliebten Weißbrotes Kriegsbrot essen mußte; allein jetzt hört man schon von vielen Leuten, daß das Schwarzbrot eigentlich viel kräftiger und nahrhafter schmecke als das bloße Weizenbrot. So ferne es mir liegt, etwa zu verlangen, daß sich das deutsche Volk fürderhin mit einer Art geistiger chinesischer Mauer umgeben und daher auch die ganze ausländische Kunst von sich fernhalten möge, so muß doch diese hochheilige Zeit der völkischen Wiedergeburt auch dazu benutzt werden, die deutsche Kunst möglichst zu fördern, indem wir vor allem auch das Schaffen unserer zeitgenössischen deutschen Tondichter liebevoll pflegen. Dies ist nicht nur nationale Ehrensache, sondern auch soziale Pflicht. Es war doch ein geradezu unerhörter Skandal, daß, während in den letzten vierzig Jahren sich die fremdländischen Künstler mit deutschen Tantiemen und Honoraren die Taschen füllten, ein Hans Pfitzner, um nur ein Beispiel zu nennen, in Berlin Klavierunterricht erteilen mußte, um nicht zu verhungern!“

DRESDNER ANZEIGER, 22. Juli 1915. — „Das erste deutsche Sängerbundesfest zu Dresden“ (22. bis 25. Juli 1865). Eine kulturgeschichtliche Erinnerung von Karl Großmann. „ . . . Der heutige Tag bringt die fünfzigste Wiederkehr der Feier des ersten deutschen Sängerbundesfestes in Dresden, an dessen glanzvollen Verlauf viele unserer älteren Mitbürger noch die lebendigsten Erinnerungen bewahren. Die Sammlungen des Stadtmuseums und der Stadtbibliothek bergen eine große Anzahl von roten Kalikomappen und Bänden, in denen in seltener Vollständigkeit alle musikalischen, literarischen und bildlichen oder kunstgewerblichen Erinnerungen an das Fest aufbewahrt sind, eine Sammlung, die uns vortrefflich in das Leben und den Geist jener bewegten und als Gradmesser der deutschen politischen Gesamtstimmung so bedeutungsvollen Zeit zurückversetzt. Lange mag auf diesen Zeugen einer ergreifenden vaterländischen Begeisterung kein Auge geruht haben, und doch spricht noch heute in den Zeiten des Weltkrieges aus den Liedern und enthusiastischen Reden die gewaltige Sehnsucht der Zeit nach der Einigung des deutschen Vaterlandes, zu deren Entstehen es noch der großen historischen Ereignisse bedurfte. Was das Lied als beredtester Ausdruck des patriotischen Gefühls im deutschen Volke erhoffte und ersehnte, mußte durch das Schwert auf blutigem Schlachtfeld erst errungen werden, und heute kämpft Deutschland den gigantischen Kampf gegen eine Welt von Feinden, um das zu bewahren, was als herrlich vollendetes Werk die Kriege von 1866 und 1870/71 krönte: das geeinte Deutsche Reich. Auch damals war der politische Himmel düster und gewitterschwül, die große geschichtliche Auseinandersetzung zwischen Preußen und Österreich erhob sich drohend, und das große Fest, das in Dresden die Sänger aller deutschen Stämme auch aus fernen Ländern vereinte, entsprach dem heißen Wunsche aller Deutschen, aus der inneren Zerrissenheit zur Einheit zu gelangen. Der Grundton der Sehnsucht eines ganzen Volkes erklingt in allen diesen von hohem vaterländischen Sinn getragenen Gesängen. Auch damals war es neben den anderen berühmten Liedern die ‚Wacht am Rhein‘, deren Klänge der Begeisterung der Zehntausende für das große nationale Ziel Ausdruck gaben.“

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (Königsberg), 2. Juli 1915. — „Das deutsche Lied unser Kriegsverbündeter.“ Was Bismarck mit seinem Wort vom „deutschen Lied als Kriegsverbündetem für die Zukunft“ gesagt hat, „ist jetzt eingetreten: das deutsche

Lied ist in der Tat auch in diesem Kriege unser mächtiger Verbündeter. Unwägbare, unermesslich groß ist die Macht des deutschen Vaterlandssanges, der Einfluß, die Stoßkraft des deutschen Kriegsliedes. Wieviel Begeisterung, wieviel Kampfeslust und Todesmut, wieviel Siegeszuversicht haben die ‚Wacht am Rhein‘, ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ und ‚Heil dir im Siegerkranz‘ ausgelöst! So alt die Weise dieser Gesänge, so neu, so frisch ist doch immer wieder ihre Wirkung. Sie veraltet nicht. In den Weisen dieser deutschen Lieder schwingen alle Regungen der Seele mit, heben und stählen sich die Kräfte des Willens, für das Vaterland zu kämpfen, zu siegen, zu sterben. ‚Singend stürmten‘, so wurde amtlich berichtet, ‚junge deutsche Regimenter bei Langemarck‘. Das ‚Deutschland, Deutschland über alles‘ auf den Lippen, ging die Jungmannschaft in Belgien siegesgewiß in den Tod. Auf dem Marsche singen die deutschen Krieger, im Lager, beim Gebet. Wenn das Kriegsschiff in die Tiefe sinkt, stimmen die Mannschaften auf ihm, den Tod im Angesicht, das Flaggenlied an. Dieser Gesang des deutschen Kriegers ist ganz und gar deutsche Eigenart. Es bekundet ein Zwiefaches, was urdeutsches Wesen ist: das weiche, empfindsame, empfängliche Herz und zugleich den eisernen, starken Kampfeswillen, beides untrennbar miteinander verschmolzen. Menschenalter hindurch sind diese Vaterlandsgesänge und Kriegslieder gesungen worden, ohne daß sie zur Tat begeistert, die Tat ausgelöst haben. Aber bewirkt hat das deutsche Lied die langen Friedenszeiten hindurch, daß es im deutschen Volke fort und fort die Kräfte des zur Tat begeisternden Willens aufgespeichert und von Geschlecht zu Geschlecht lebendig erhalten hat, also daß diese Kräfte jeden Augenblick wirksam und damit im Kriegsfall das deutsche Lied, wie Bismarck gesagt hat, unser Kriegsverbündeter werden konnte. Das deutsche Lied hat unsere Krieger auf diesen Krieg seelisch und sittlich vorbereiten und rüsten helfen . . .“

DER TAG (Berlin), Juli 1915. — „Reinigung.“ Von Carl Krebs. „... Am Anfang dieses ungeheuren Krieges hatte ich große Hoffnung auf eine Wiedergeburt des deutschen Geistes; jetzt tauchen allmählich quälende Zweifel in mir auf, ob nicht nach Friedensschluß Ähnliches sich begeben wird wie nach dem Krieg von 1870, wo die besiegten Franzosen als Beherrscher unserer Bühnen mit billigen Mitteln Vergeltung übten. Der Laschen und Lauen und geistig Bequemen sind gar zu viele, und schlimmer als sie noch sind die ewig Ahnungslosen, die Schwärmer von Völkerverbrüderung und internationaler Liebedienerei . . .“ „... Wir kommen mit den uns völlig wesensfremden Völkerschaften, die uns jetzt bedrängen, niemals zu einem gedeihlichen Ende, wenn wir uns nicht angewöhnen, sie ebenso gründlich zu verachten, wie sie uns hassen. Wir müssen aufhören, die Franzosen als eine Anhäufung von Einzelwesen zu betrachten, von denen wir einige lieben können und andere mit gütiger Gleichgültigkeit ablehnen. Die Franzosen müssen als Gesamterscheinung, als Volk in unsere Vorstellung eingehen und müssen so die Behandlung erfahren, die sie verdienen. Natürlich können wir nicht Vergeltung üben in ihrem Sinn; wir können niemals zu der Stufe sittlicher Verwahrlosung hinabsteigen, die sie uns gegenüber beweisen, aber wir können sie sich selbst überlassen. Nur durch völlige Nichtbeachtung dieser entarteten Narren werden wir es dahin bringen, daß sie uns beachten und schließlich, soweit das bei ihrer krankhaft gesteigerten Eitelkeit möglich ist, auch achten lernen. Also: Deutschland, werde hart! Deutschland, werde stolz! Das ist der einzige Weg zu der heiß ersehnten innerlichen Reinigung.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 4. und 11. Juli, 1915. — (4. VII.) „Türken-Opern.“ Von Edgar Istel. „Die Türken, unsere Verbündeten in diesem Kriege, doch vor Jahrhunderten grimmige Feinde, waren, sowie ihre Einfälle gegen Mittel-

europa aufgehört hatten, bald schon auch auf dem Theater bei uns zu einer beliebten Nation geworden. Deutschland darf sich rühmen, das älteste europäische Theaterstück, in dem ein Türke auftritt, zu besitzen. Im Jahre 1450 bereits ließ Johann Rosenblüt (Pseudonym für Hans Schnepfer) „sechs klägliche Fastnachtsspiele“ erscheinen, deren eines sich „Der Türke“ betitelt. Darin erscheint der Sultan, um mit den Christen Frieden zu machen, aber ein Abgesandter des Papstes kanzelt ihn wegen seiner Religion tüchtig ab. Erst bedeutend später kam man zu einer höheren Auffassung vom Islam, denn auch noch die erste deutsche Türkenoper, Reinhard Keisers „Muhammed II.“ (1696), deren Musik verloren ging, war auf einen derart erbärmlichen Text geschrieben, daß sie noch nicht im entferntesten an Werke der späteren Zeit . . . denken läßt.“ Verfasser bespricht dann kurz Türkenopern von Hasse, A. Scarlatti, L. Leo, Händel, Jomelli, Gluck, Mozart, Weber, Meyerbeer, Lortzing und Cornelius. — (11. VII.) „Verirrte Geigen.“ Von Julius Levin. „. . . Die Abenteuer mancher Instrumente hatten die Phantasie gewisser Leute nicht ruhen lassen . . . So wird berichtet, daß Paganini „seiner“ Geige den Eltern eines Kindes abgekauft hat, das in dem Korpus des Instrumentes Sand fuhr. Der Meister habe sogleich die Bedeutung des Instrumentes erkannt, den Wagen halten lassen usw. Jedermann kann sich die Geschichte nach Belieben ergänzen. Ihr Ende wird darum nicht falscher sein, als es ihr Anfang ist. Tatsächlich ging die Sache viel weniger spannend vor sich. „Die“ Geige Paganinis von der man spricht, weil sie, unter den vielen aus seinem Besitze, ihm, seitdem er sie bekam, ausschließlich als Konzertinstrument diente, ist ihm in Livorno von einem französischen Kaufmann, namens Lioron, zunächst für die Dauer eines Konzerts, geliehen worden, da der Meister die seinige verloren hatte. (Nebenbei bemerkt: wohin kann sich wohl das damals verlorene Instrument verirrt haben?) Herr Lioron machte Paganini nach dem Konzerte die Geige zum Geschenke, da er selbst sich für unwürdig erachtete, sich ihrer jetzt noch zu bedienen.“ Dieses Instrument, das, „wie wir sehen werden, im übertragenen Sinne, zu den sehr verirrtten gehört . . .“ hat Paganini „seiner Vaterstadt Genua letztwillig vermacht, in deren Rathaus es sich im wahren Wortessinne verirrt hat. Als ich es sah, bewunderte ich nicht nur seine Schönheit, sondern auch die jeder Sachkenntnis bare Art, wie es von seinen nunmehrigen Besitzern behandelt wurde. Sie hatten es zu meiner Zeit in einem Glasschranke, in dem, nebenbei bemerkt, auch die Geige Sivoris, eines Schülers Paganinis, aufbewahrt wird, unter eine Glasglocke gestellt, die versiegelt war, wo nur für ein Siegel sich Platz fand. So, schön abgeschlossen von aller Luft, sollte sie nicht nur vor diebischen Händen, sondern auch vor der Verderbnis sicher sein. Vor Diebstahl konnte man sie so bewahren. Wenn man aber es darauf anlegen wollte, das kostbare Stück sicherem Untergange zu weihen, so hätte man nicht unsachgemäßer verfahren können, als es seitens der Genueser Stadtverwaltung geschehen ist. Sie scheint zu glauben, daß Holz, wenn es einmal verarbeitet ist, ein toter, keines Stoffwechsels fähiger oder auch bedürftiger Körper ist. Die Geigenmacher wußten das Gegenteil so genau, daß sie die Instrumente zwar von außen her durch Lack gegen Schweiß und Schmutz soweit sicher stellten wie möglich, sie aber innen bloß ließen, eben damit das Holz stets in Berührung mit der Luft bliebe und seinem Respirationsbedürfnisse — um nichts anderes handelt es sich — genügen könnte . . .“ „So ist denn in der Tat Paganini's Geige unter die verirrtten zu zählen, wenn auch niemand sie jemals gestohlen hat. Verirrt ist jedes Ding, das sich in unrecchten und vor allem in Ignorantenhänden befindet.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

329. **Hugo Löbmann:** Über Glockentöne. Zugleich Ratschläge für den Glockenkauf. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915. (Mk. 1.—.)

Die unter Vermeidung rein theoretischen Ballastes gemeinverständlich verfaßte kleine Schrift ist wohlgeeignet, die Auftraggeber über die wesentlichsten Gesichtspunkte beratend aufzuklären, die bei Anschaffung von Glocken zu beachten sind. Es wird darin vor allem dargelegt, welche klanglichen Anforderungen an die Einzelglocken eines musikalisch wirklich wertvollen Geläutes gestellt werden müssen, insbesondere betrifft dies die vom Verfasser kurz und treffend mit „Terzenreinheit“ bezeichnete Art der Abstimmung der Schlag- und Beitone, auf deren Bedeutung vielfach von Glockengießern wie prüfenden Sachverständigen nicht der nötige Nachdruck gelegt wird. Erörtert werden nach Erklärung der Einzelklangbestandteile einer Glocke die musikalisch-akustischen Eigentümlichkeiten der sog. harmonischen Dur- oder Moll-, sowie der melodischen Geläute, wovon letztere in neuerer Zeit oft vorgezogen werden. Es folgen allgemeine Winke, durch geeignete Wahl der Größe der Glocken die dafür ausgesetzten Geldmittel am vorteilhaftesten anzulegen unter Rücksicht auf die in Frage kommenden örtlichen und baulichen Verhältnisse. Verfasser tritt dafür ein, bei festgesetztem Gesamtgewicht des Geläutes lieber weniger und dafür schwerere Glocken anzuschaffen, welche klanglich edler und wirkungsvoller ausfallen als dünnwandige. Auf Grund vielfacher Erfahrung hält Verfasser die seit alters übliche, sog. labile Aufhängungsart der Glocken für am besten, rät auch von elektrischen Läutewerken ab, die nach seiner Ansicht leicht ein unedles Dröhnen erzeugen, auch eine vorzeitige Abnutzung verursachen. — Die vom Verfasser geforderte „Terzenreinheit“ findet in den Ergebnissen experimenteller Forschungen von Biehle ihre Bestätigung. Zur Veranschaulichung dienen einzelne Notenbeispiele.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

330. **Johannes Merkel:** Aufgaben zur Übung im Harmonisieren. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915. (Mk. 1.—.)

Im Anschluß an sein kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonik bietet der Leipziger Theorielehrer eine Sammlung von Aufgaben aller Art, die in enger, weiter oder gemischter Lage zu arbeiten sind und sicher den fleißigen Schüler ein gutes Stück vorwärtsbringen können, zumal sie musikalischer Natur sind. Zum Schlusse bietet Merkel eine reiche Auswahl von bezifferten Chorälen auch im figurierten Stil von Joh. Seb. Bach und eine Anzahl Volkslieder, bei denen nur die Melodie gegeben ist. Ein vorangehendes Musterbeispiel — von Merkel sonderbarerweise „Modell“ genannt — gibt dem Lernenden die nötigen Fingerzeige, wie diese Melodien zu setzen sind. Merkel betont im Vorwort ausdrücklich, daß er ein Anhänger des Stufensystems ist. So kann es also auch nicht wundernehmen, wenn er versucht, wider den genialen Reformator der Harmonielehre Hugo Riemann

zu Felde zu ziehen, indem er an dessen Einheitsgedanken der Schlußkadenz auf S D T oder IV V I zu rütteln sucht. Ein zweckloses Unterfangen; denn Riemann gewinnt mehr und mehr Anhänger, und in nicht zu ferner Zeit dürften die Herren der „konservativen“ Richtung ausgestorben sein. Auch Johannes Merkel vermag keine stichhaltigen Beweise gegen Riemanns Lehre vorzubringen. Wenn wir in der Harmonielehre den Satz aufstellen, daß der Baß mit Vorliebe den Grundton wählt und in der genannten Kadenz in etwa 80 von 100 Fällen die Prim im Basse erscheint, so erblicken wir ebendarin eine Bestätigung der Regel und freuen uns, daß der alte Rameau auf den guten Einfall von der „sixte ajoutée“ gekommen ist. Weshalb das System eigensinnig selbst durchlöchern wollen? Auch den sogenannten „dominierenden Quartsext-Akkord“ will Merkel nicht als Dominante mit Quart- und Sexten-Vorhalt anerkennen! Das ist ein Kampf gegen Windmühlenflügel. Fast alle Harmonielehren von Bedeutung weisen ihm seinen Rang als Vorhaltsakkord an. Dagegen freue ich mich aufrichtig, daß Merkel über den durchgehenden Quartsext-Akkord der Dominante sagt, er werde besser durch den Sextakkord der siebenten Stufe, d. h. den Sextakkord des Dominantsept-Fragmentes, ersetzt. Tatsächlich macht Bach in seinen Chorälen davon äußerst sparsamen Gebrauch. Zum Kampf gegen Riemanns Dualismus möchte ich noch sagen, daß man gar wohl ein Anhänger Riemanns sein kann, ohne mit ihm durch dick und dünn zu gehen. Aus rein praktischen Gründen verweigern Schreyer und Rögly hierin Riemann die Gefolgschaft, sonst sind sie aber „Riemannianer“ durch und durch.

331. **Wilhelm Klatte:** Aufgaben für den einfachen Kontrapunkt. Musikverlag „Eos“, Berlin.

Die Aufgabensammlung bringt gewissermaßen einen Kompromiß zwischen Kontrapunktstudien älteren Datums, wie sie Richter, Jadassohn und andere dem Schüler boten, und den Arbeiten im neuen Fahrwasser, die, ungleich interessanter, den Lernenden entschieden mehr fördern müssen und werden, als das früher möglich war. Wer diese Aufgaben bewältigt hat, wird an die Rätsel des doppelten und mehrfachen Kontrapunktes ohne große Beschwerden herantreten können. Das Heft dürfte sich als Ergänzung anderer Lehrbücher erfolgreich verwenden lassen und ist warm zu empfehlen.

Martin Frey

332. **Eugen Schmitz:** Orlando di Lasso. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verfasser läßt seiner günstig aufgenommenen Palestrina-Biographie mit diesem Werkchen in dankenswerter Weise eine solche des berühmten Komponisten der „Bußpsalmen“ folgen. An Hand der bekannten Quellen gibt Schmitz eine fast lückenlose Schilderung dieses für die Musikgeschichte so bedeutsamen Künstlerlebens. Er betrachtet ihn als Kirchenkomponisten und als Profan- und Kammerkomponisten. Beide schätzt er mit Recht gleich hoch ein und läßt Lasso in jeder Hinsicht eine gerechte Würdigung zuteil werden.

Was durch das „Aufblühen der musikhistorischen Forschung des 18. Jahrhunderts und vor allem die mit dem 19. Jahrhundert einsetzende

Restauration der katholischen Kirchenmusik“ erreicht wurde, was Männer wie Karl Proske, Thibaut („Über Reinheit der Tonkunst“) u. a. m. begonnen haben, das sollten wir und spätere Generationen nachholen; wir sollten Lasso die Stelle in der Musikhistorik nicht allein, nein, auch im praktischen, speziell im liturgischen Musikschatze einräumen, die seinem Genius zukommt. Auch er gehört zu den Quellen lauterster Kunst, an denen unsere vielfach extreme, ja perverse Musik gesunden muß, um nicht ganz dem Verfall preisgegeben zu sein. Und — mich deucht — hierzu ist eine erhöhte allgemeine Religiosität vonnöten, die dem Menschenvolke wiederum das zu geben vermöchte, was ihm fehlt, — die Innerlichkeit. Ohne die es keine echte Kunst gibt. Hoffen wir auch in dieser Hinsicht auf die unbedingt vielfachen günstigen Einflüsse dieses furchtbar-gewaltigen Völkerringens, das gleich einem Gewitter alle Schwüle, alles Verderbte in Kunst und Weltanschauung hinwegfegen wird.

Carl Robert Blum

MUSIKALIEN

333. **Arnold Schering:** Drei Soldatenlieder für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Mk.—80.)

Das Marschlied ist musikalisch ganz prächtig, voll Zuck und Schneid; schade, daß der Text nicht gleichwertig genannt werden kann. Besser stimmen beide Bestandteile zusammen bei dem derbhumoristischen Liedchen „Die dicke Berta“. Das beste der drei Lieder ist aber meiner Meinung nach „Der Landsturm kommt“. Hier klingt neben dem straffen Soldatenton auch Gemüt mit. Alle drei Stücke sind leicht sanglich und spielbar, das ganze Heftchen ragt entschieden über den Durchschnitt der Kriegserzeugnisse empor.

334. **Patriotische Einblatt-Drucke.** Musikverlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Die beiden mir vorliegenden Blätter No. 32 und 33 reihen sich den vorhergehenden beifallswert an. „Ade du schöne Welt“ ist von C. M. Busch so schlicht und innig vertont worden, wie es das ergreifende Gedicht des seiner Wunde erlegenen Wilhelm Schreiber erheischt. Mehr als Kunstlied ist „Botschaft“ von J. Laepple zu bezeichnen. Hier fließt die melodische Erfindung nicht so müheles, wie man es angesichts des schönen Gedichts von Franz Evers wünschen möchte; weniger Deklamation wäre hier besser gewesen. Immerhin ist das Tonstück bei gutem Vortrag eines Eindrucks sicher.

335. **Reinhold Lichey:** Psalm 13 für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. op. 45. Verlag: K. Jüterbock, Königsberg i. Pr. (Mk. 1.—.)

Aus der tiefen Not des Russen-Einfalls heraus ist wohl diese Tondichtung geschaffen, ein in seiner Einfachheit um so eindringlicherer Klage- und Hilferuf, der am Schlusse zuversichtlicher Hoffnung weicht. Der erste Teil, der in d-moll steht und teils wild aufschreit, teils sanft bittet (Halbchor), hat in Erfindung und Satzweise unlegbar einen Zug tiefsten Erlebens und religiöser Größe. Ihr geg-

stehenden Schlußteil etwas weniger behaglich in der Melodik gewünscht.

336. **Reinhold Lichey:** „Kriegschoral.“ Verlag: Ebenda.

In diesem Bittgesang steckt nicht nur knappe und leichtfaßliche Erfindung, sondern auch Kraft und gläubiger Mut, so daß die Wirkung bei allgemeinem Gesang stark und erhebend sein muß, zumal da der Stil des protestantischen Kirchenliedes mit Sicherheit getroffen ist.

337. **Fr. W. Trautner:** „Die Toten.“ (In memoriam.) Für vierstimmigen gemischten Chor. op. 62. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Unter teilweiser Benutzung des Chorals „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“, dessen Melodie allenthalben durchklingt, hat der Verfasser ein Tonstück von wehevoller Schönheit und edlem Wohlklang geschaffen, das sich zur Wiedergabe bei Gedächtnisgottesdiensten ebenso empfiehlt wie bei vaterländischen Veranstaltungen. Trotz einfachen Tonsatzes ist das Werk sehr wirksam geschrieben.

338. **Gustav Schreck:** „Das ferne Grab.“ Für Alt oder Mezzosopran mit Klavier. Verlag: Ebenda. (Mk.—60.)

Ein einfaches, ungekünsteltes, kurzes Strophenlied von eindringlicher Melodie und voll inniger, tiefer Empfindung. Im Gegensatz zu der schlichten Weise drückt die mäßige Bewegung der Begleitung aufs glücklichste die sehnende Unruhe aus, die das Gedicht erfüllt.

339. **Gustav Schreck:** „Halt aus, mein Volk.“ Für vierstimmigen gemischten Chor. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.—.)

In kirchlichem Stil, dessen Strenge nur durch harmonische Freiheiten belebt wird, wandelt dieses Chorlied dahin, anfangs ernst und mit mahnender Eindringlichkeit, später nach der Wandlung von e-moll nach E-dur mit der unerschütterlichen Siegeszuversicht eines starken Glaubens. Viel Bewegung und lebendiger Ausdruck sowie eine unverkennbare Größe der Linien verleihen dem Tonstück seinen Wert, der bei der Ausführung durch einen guten Chor erst voll erkannt werden wird. Daß der Tonsatz nicht schwierig ist, dürfte der Verbreitung des Werkes nur förderlich sein, das vermöge seiner Eigenart als ernste Mahnung zum Aushalten jetzt ganz besonders zeitgemäß ist.

340. **Jan Sibelius:** „Die Okeaniden.“ Tondichtung für großes Orchester. op. 73. Verlag: Ebenda. (Mk. 12.—.)

Dem Sohne des seenreichen Finnlands erschien die Aufgabe wohl lockend, den unzähligen Töchtern des alten Urgottes Okeanos, des Vaters der Ströme und Quellen, ein Lied zu singen. Wir haben hier wieder einmal die scheinbar seltsame, aber innerlich wohlbegründete Tatsache zu verzeichnen, daß ein in seiner Ausdrucksweise durchaus moderner Künstler sich in die Arme der Romantik wirft, und zwar einer Romantik, die nicht an ein Geschehen anknüpft, sondern die Schilderung einer nur in der Einbildungskraft bestehenden Wesensart unternimmt. Wir kennen den Tondichter Sibelius schon längst als einen Romantiker der erstgenannten, an Geschichte und Sage sich begeisternden Art; im vorliegenden Werke macht er sich von den Banden der Wirklichkeit fast völlig frei, nur

das Element des Wassers gibt seiner Phantasie Richtung und Grenze. Ich gestehe gern, daß mich die Partitur außerordentlich gefesselt hat. Unter Verzicht auf große, breite, in sich geschlossene Themen macht der Tonsetzer den Versuch, seine Motive durch kunstvolle Vermischung und Weiterbildung dermaßen miteinander zu verbinden, daß eine Art „unendlicher Melodie“ entsteht. Einheitlich, wie das Element der Okeaniden, ist die Grundstimmung des Ganzen. Das leichte Kräuseln der ruhenden Wellen steigert sich zum Aufsteigen und Aufbäumen der Wogen; auch das Ineinanderfließen derselben ist mit Anschaulichkeit gemalt. Zu dieser, ich möchte sagen: unpersönlichen, elementaren Bewegung stehen die kurzen, aber charaktervollen Motive, die vor allem in den Bläsern auftreten, in wohlberechnetem Gegensatz. Und über dem Ganzen liegt die Stimmung geheimnisvoller Größe, die in einem starken Pathos des Vortrags ihre Gipfelpunkte erreicht. Daß der Tonsetzer von Wagners „Rheingold“ und dem „Waldweben“ nicht ganz unbeeinflusst geblieben ist, kann ihm ebensowenig zum Vorwurf gereichen, wie daß das Motiv der Flöten auf Seite 5 an die „Traurige Weise“ aus „Tristan und Isolde“ anklingt. Im ganzen zeigt das Werk doch allenthalben die Züge des auf eigenen Füßen stehenden, nach besonderen Ausdrucksmöglichkeiten ringenden Musikers, der das Orchester in ihm eigentümlicher Weise zu verwenden weiß. Die oft seltsame Mischung zarter und greller Farben fällt dabei in erster Linie auf. Die Tondichtung ist besonders in der Rhythmik schwierig und erfordert überhaupt ein Orchester ersten Ranges und einen Dirigenten von Phantasie und starkem Klangsinn. Sind diese Voraussetzungen aber erfüllt, so dürfte dem auch harmonisch und dynamisch anregenden Werke der Erfolg nicht fehlen.

341. Sigfrid Karg-Elert: „Sechs Kriegslieder im Volkston“ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 111. Verlag: Ebenda.

Zu meinem Bedauern (denn ich schätze andere Arbeiten Karg-Elerts sehr) vermag ich dem vorliegenden Heft keinen Platz über dem Durchschnitt der landläufigen Kriegssyrik anzuweisen. Sind die Dehmelschen Gedichte schon nicht volksmäßig im echten Sinne, so sind es die Weisen Karg-Elerts noch minder. Es steckt in diesem „Volkston“ so viel Absichtlichkeit, wie wenn ein großer Herr einmal herablassend Mundart und Ausdrucksweise der Menge nachahmen will. Am besten gelungen scheint mir das erste Lied „Gebet ans Volk“ zu sein mit dem Zitat aus der Haydnschen Kaisermelodie in der letzten Strophe. „Lied an alle“ zeigt deutlich, wie es mit der Volkstümlichkeit des Tonsetzers steht: Oktavensprünge der Melodie, dreifacher Wechsel der Taktart (darunter Einvierteltakt!) (was auch in anderen Stücken vorkommt, z. B. in „Von Feld zu Feld“ der ganz kunstmäßige Fünfvierteltakt auf S. 6) sind nicht geeignet, die Verheißungen des Untertitels zu erfüllen. Der unschöne, unübersichtliche Notendruck sowie die Ersetzung des Violin- und Baßschlüssels durch die großen Buchstaben G und F sind ebenfalls mehr auffallend als volksmäßig. Ich empfehle dem Tonsetzer die Be-

herzigung der berühmten Mahnung Mercks an Goethe: „Solchen . . . mußt du künftig nicht mehr schreiben; das können die anderen auch.“

342. Heinrich Zöllner: „Deutschland.“ op. 133. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.—.)

Die von einem Arbeiter herrührende wertvolle Dichtung hat Zöllner in hymnenartiger Weise vertont, so daß weniger das lyrische als vielmehr das epische Element in dem Tonstück vorherrscht. Daß dieses dadurch an Vortragswirkung gewinnt, ist begreiflich, obwohl es an Fluß der Erfindung und sinngemäßer Deklamation hinter anderen Zöllnerschen Arbeiten wesentlich zurücksteht. Die Bearbeitung für Männerchor dürfte der Verbreitung des Gesanges besonders förderlich sein.

343. Reinhold Lichey: Drei Lieder im Volkston für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor. op. 37. Verlag: K. Jüterbock, Königsberg i. Pr. (Mk. —.80.)

Diese drei sangbaren und geschickt gesetzten Liedchen verraten die Gabe, den kindlichen Ton im allgemeinen glücklich zu treffen. Die Weisen an sich sind ohrenfällig und schlicht, und die dreistimmige Ausarbeitung wird auch in den Fällen, wo sie dem kindlichen Ohr zunächst fremd klingt (z. B. die Chromatik im drittletzten Takt des ersten Liedes) unter Mithilfe des Gesangslehrers den jungen Kehlen vertraut werden.

344. „Unsere Feldgrauen.“ Marsch- und Lagerlieder für Gesang und Gitarre. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das handliche, äußerlich gut ausgestattete, aber leider im Notendruck schwer leserliche Büchlein enthält eine lange Reihe alter und neuerer Lieder mit vollgriffiger Gitarrenbegleitung, wobei Auswahl und Satzweise gleichmäßig zu loben sind.

345. Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ebenda.

Von dieser Sammlung liegen zwei neue Hefte vor, die Anspruch auf Beachtung erheben dürfen. „Das Vaterland“ von Karl Bleyle ist ein von Kraft, Entschlossenheit und begeisterter Hingabe erfülltes Lied, bei dem Wort und Weise sich in bester Weise vermählen. Auch „Der sterbende Soldat“ von Johann Valentin Andreä trifft den Soldatenton recht glücklich. Aber in einem auf Volkstümlichkeit berechneten Strophenlied sollte der Tonsetzer es vermeiden, mitten im Stück die Taktart zu ändern; denn dies erschwert nicht nur den Vortrag durch weniger Geübte, sondern ist auch ein Beweis dafür, daß der Komponist nicht mit genügendem Fleiß den natürlichen, gleichmäßigen Rhythmus des Gedichtes gesucht hat.

346. Ernst Fischer: „Zwischen Metz und den Vogesen.“ Für zweistimmigen Männerchor und Klavier. Verlag: Otto Halbreiter, München. (Mk. 2.—.)

Dieses Tonstück ragt beträchtlich über den Durchschnitt der zeitgenössischen Massenerzeugnisse hervor. Das dramatisch belebte Gedicht Rudolf Herzogs ist in der Gesamtstimmung vom Tonsetzer sehr glücklich erfaßt und weist einen balladenähnlichen Zug auf. Auch in den Einzelheiten verrät sich eine geschickte Hand, besonders erfreulich ist es, die „faulen Bässe“ nicht vermieden zu haben. Sehr wirksam ist

die sinngemäß durchgeführte Baßfigur, die den Ritt des Erzengels kennzeichnet. Auch harmonisch birgt das Tonwerk manche Feinheit, z. B. den leuchtenden Eintritt von C-dur nach dem Aufruf des Engels. Der zweistimmige Satz der Singstimmen verleiht dem Klang etwas eigenartig Herbes, wie es der Dichtung entspricht. Die schöne Arbeit dürfte, zumal da sie keine wesentlichen Schwierigkeiten bietet, bei lebensvoller Ausführung einen starken Eindruck hinterlassen.

347. **Fritz Weber:** „Die deutsche Flagge.“ Für einstimmigen Chor oder eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 8. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.—.)

Die Begeisterung, die in der frisch erfundenen, kräftig dahinschreitenden Weise weht, macht den Beurteiler nachsichtig gegen die wenig eigenpersönliche Art der Harmonisierung und Begleitung, deren beabsichtigte Härte an der Stelle „Tot lieber“ gekünstelt wirkt und den volksmäßigen Fluß des Tonstücks auf ebenso seltsame Art unterbricht, wie sie den ganzen Stil der Einheitlichkeit beraubt.

348. **Alois Müller-Pasing:** „An den Sohn im Feld.“ Für Mezzosopran oder Bariton mit Klavierbegleitung. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.20.)

Das anspruchslose, treuherzig schlichte Gedicht ist dem Verfasser schier besser geglückt als seine Vertonung, die sich keinesfalls über die Mittellinie eines achtbaren Durchschnitts erhebt. Daß der Verfasser die Begabung besitzt, sich von der sonst durchweg in dem Liede zu findenden leierigen Gleichförmigkeit loszumachen, beweist die gut und anschaulich deklamierte Stelle „Von unseren Herzen nimmst ein Stück du mit hinaus, o bring's zurück.“

349. **Hermann Meilbeck:** „Deutschland sei wach.“ Für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Ebenda. (Part. Mk. —.80.)

Frische, ohrenfällige Erfindung, wirksam gesteigerter Aufbau, natürliche Kraft des Ausdrucks und eine Satzweise, die, ohne schwer zu sein, doch ihresindrucks sicher sein darf, — das sind die Vorzüge dieses Tonstückes, das im selben Verlag auch in einer Bearbeitung für dreistimmigen Kinderchor mit Klavierbegleitung erschienen ist. Ich glaube aber, daß die Ausführung durch Männerstimmen dem Wesen des Gedichtes wie der Weise besser entspricht.

350. **Anton Schiegg:** „Ein Gebet im Kriegsjahr.“ Für vierstimmigen gemischten Chor. op. 12. Verlag: Ebenda. (Part. Mk. —.60.)

Man sollte, den Gesetzen ästhetischer Logik entsprechend, ein Gedicht, das den Gefühlsausdruck einer Einzelperson darstellt, nicht für einen Chor komponieren. Nach meinem Empfinden ergibt sich in solchen Fällen stets ein Zwiespalt zwischen der in der Ich-Form verfaßten Dichtung und der vielköpfigen Schar der Ausführenden. Abgesehen von diesem grundsätzlichen Einwand, dessen Beherzigung ich unseren oft recht wahllos zugreifenden Tonsetzern dringend ans Herz legen möchte, verdient das vorliegende Tonstück Anerkennung, weil es mit ansprechender Weise klangvollen, nicht schwierigen Tonsatz verbindet

351. **Beliebte Soldatenlieder für Männerchor.** Verlag: Ebenda. (Part. je Mk. —.60.)

Sechs bekannte und vielgesungene Lieder („O Deutschland hoch in Ehren“, „Drei Lilien“, „Ich hatt' einen Kameraden“, „Der Musketier“, „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren“ und „Wenn wir marschieren“) liegen hier in einer Bearbeitung vor, die keinerlei Anforderungen an die Einzelstimmen und an die Chortechnik stellt, aber doch die Mittel eines Männerchors so gut ausnutzt, daß man die geschickte Hand eines Kundigen allenthalben spürt. Mittlere und kleine Vereine, die ja jetzt ihrer besten jungen Sänger oft beraubt und deshalb gezwungen sind, in der Pflege schlichten, volksmäßigen und zeitgemäßen Gesanges ihre Hauptaufgabe zu erblicken, werden diese Veröffentlichung besonders willkommen heißen.

352. **Alois Müller-Pasing:** „Kriegs-Gebet.“ Verlag: Ebenda. (Mk. 1.80.)

Ein hymnenartiges, für eine Baßstimme sicherlich sehr wirksames Tonstück, das wohl noch besser gelungen wäre, wenn in der Begleitung weniger oft das Tremolo und die entsprechende Triole verwendet würde. Daß der Aufblick des Betenden zum Sternenzelt ebenfalls in Triolen geschildert wird (und zwar sowohl von der Singstimme wie vom Klavier) erscheint mir besonders befremdlich.

353. **Hans May:** „Hindenburg, der Russenschreck.“ Marsch und Lied. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.20.)

Künstlerisch ist diese Veröffentlichung nicht zu bewerten. Wie die Reime, so sind auch die Töne nur auf das breiteste Publikum berechnet, das für leichte Ware empfänglich ist.

354. **Markus Koch:** „Sei stille, mein Kind.“ Ein Kriegslied für dreistimmigen Frauenchor und Klavierbegleitung. Verlag: Ebenda. (Klavierauszug Mk. 2.—.)

Ein Tonstück, das man mit gutem Gewissen empfehlen darf, da es sich durch schöne Erfindung, wohlervogenen Aufbau und geschickten Gesangssatz vor vielen anderen auszeichnet. Im Klaviersatz macht es sich der Verfasser mitunter etwas bequem, indem er zu einem Tremolo der rechten Hand lediglich ein Oktaventhema in der linken bringt, was man um des guten musikalischen Eindrucks willen doch nur in Ausnahmefällen und bei bestimmter künstlerischer Absicht, nicht aber als Manier gutheißen kann.

355. **H. Klum:** Lütticher Lied. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Ebenda. (Mk. —.80.)

Die Wahl des Gedichtes, das von Plattheiten und Geschmacklosigkeiten wimmelt, obwohl der Versemacher sie vielleicht geradezu für Kennzeichen volkstümlichen Humors hält, zeugt nicht von einer glücklichen Hand. Die Vertonung gibt sich als ein sehr harmloser, aber nicht übel klingender Marsch, dem Flottheit nicht abzusprechen ist.

356. **Gustav Jaeger:** „Und die Liebe zieht mit.“ Für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.—.)

Dieses glücklich erfundene und innig empfundene Lied, dessen gute Deklamation nur durch die falsche metrische Bewertung des Wortes

„Seele“ (die letzte Silbe ist stets als Länge behandelt) beeinträchtigt wird, ist ein lebendiges Beispiel für die von mir bei Durchsicht der Kriegsliteratur schon oft gemachte Beobachtung, daß die in allen Seelen lebende Erregung sich oft in nicht ganz berechtigter Weise äußert. Wie bei vielen anderen Kriegsliedern spielt auch hier die Triole eine sehr große Rolle, und sie erscheint, vor allem in der Begleitung, auch da, wo das Gedicht eine ruhigere Bewegung erfordern würde, wie denn überhaupt der musikalische Teil des vorliegenden Liedes eine größere Unruhe zeigt, als sie nach dem Gedicht berechtigt zu sein scheint.

357. **Theodor Huber-Anderach:** „Das Lied vom Hindenburg.“ Für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.—.)

Eine ansprechende Marschweise, kunstlos gesetzt, aber kräftig und nicht ohne Humor. Man wird das Lied gern singen und gern hören, zumal da es auch von einem Chor gesungen werden kann, für den der Verfasser einige belebende Wendungen eingefügt hat.

358. **Otto Breve:** „Des Königs Artillerie“, „Soldatenabschied“. Verlag: Ebenda.

Das erste dieser als Einzelhefte erschienenen Lieder ist gewiß sangbar, ohrenfällig und volksmäßig, aber man vermißt gerade das Wichtige, Gewaltige, das der Artillerie des Weltkriegs als kennzeichnendes Merkmal dient. In der Zeit der 42 cm-Brummer und der Skodamörser sowie der bisher unerhörten Geschützkämpfe erscheint dieses Liedchen ein wenig zu zahm, zumal da der Text trotz des altertümlichen Wortes „Artillerie“ ganz auf die Gegenwart zugeschnitten ist. Im zweiten Lied „Soldatenabschied“ trifft der Tonsetzer außerordentlich glücklich die volksliedartige Stimmung, gemischt aus Ernst, Begeisterung und ein wenig Empfindsamkeit.

359. **Patriotische Einblattdrucke.** Musikverlag Fritz Baselt, Frankfurt a. M. (No. 32 und 33.)

„Ade du schöne Welt“ von C. M. Busch entspricht in der Vertonung nicht ganz dem schlichten, wie ein Naturlaut wirkenden Gedicht, obwohl die Periode vor der ersten Fermate wohl absichtlich ein bekanntes Soldatenlied anklingen läßt. Die Weise ist nicht innig, nicht tief genug. Dagegen trifft „Botschaft“ von J. Laepple ganz vortrefflich die Stimmung des Gedichts und die hier erforderliche Mischung von lyrischen und balladenhaften Elementen; nur würden einige kurze Zwischenakkorde zwischen den einzelnen Strophen und ein den Ausklang der Stimmung bringendes Nachspiel die Wirkung wesentlich verstärken und dem Sänger wie dem Hörer Gelegenheit zum Aufatmen geben.

360. **Hermann Spannuth:** „Zwei patriotische Lieder.“ Verlag: Bruno Vogler, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Zwei Gesänge, die ganz einfach gehalten sind, aber just durch diese Kunstlosigkeit eindringlich und volksmäßig wirken. Besonders „Der Reitersmann“ ist ein Kabinettstück und wird gern gesungen werden.

361. **James Simon:** „Vier Kriegslieder 1914.“ Für eine mittlere Stimme und Klavier. Verlag: „Harmonie“, Berlin. (Mk. 2.50.)

Diese vier Gesänge haben etwas, was man nicht oft bei den Erzeugnissen der Kriegszeit findet: einen eigenen Stil. Zwar fließt die Erfindung dem Tonsetzer nicht mühelos, sondern seine Melodik wird oft zum Psalmodieren, aber die darin liegende Feierlichkeit und Innerlichkeit, verbunden mit einer gewissen Herbheit des Ausdrucks nimmt immer gefangen. „Kriegs-spruch“ verbindet sinnenden, schweren Ernst mit Kraft und Zuversicht; „Vor der Schlacht“ mutet durch die Mischung von Choralklängen und Kampfgetön erst seltsam an, offenbart aber bei näherer Bekanntschaft viele Einzelschönheiten. „Nehmt den Spaten“ möchte ich als das gelungenste, in Anlage und Ausführung einheitlichste der Stücke bezeichnen, während „Es kam wohl ein Franzos daher“ schon ein wenig zum „Reißer“ hinneigt. Jedenfalls verdienen die Lieder volle Beachtung, und darum ist der altväterische, schwer leserliche Notendruck besonders zu bedauern.

362. **Deutsche Lieder aus großer Zeit.** Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. (Preis der No. Mk. —.50.)

Von dieser Sammlung liegen wieder eine Anzahl der gut ausgestatteten Nummern vor. Sind sie auch nicht alle gleichwertig, so kann doch gesagt werden, daß nichts Schlechtes darunter ist, und das ist bei einer Sammlung, die schon bis zur No. 37 vorgeschritten ist, kein kleines Lob. Das flotte, frische „Fliegerlied“ von Karl Zuschneid sei nach Verdienst hervorgehoben, ebenso G. Walter Scharwenkas „Jungmannschaftslied“, das einen musikalischen Volltreffer darstellt. Auch „O du deutsches Land und du Österreich“ von Bogumil Zepler trägt alle Eigenschaften einer Volkstümlichkeit im besten Sinne in sich. Feierliche Töne schlägt Joseph Haas in seinem „Viktoria“ an, wobei allerdings die Klavierstimme etwas zu konzertmäßig behandelt zu sein scheint. Ein Tonstück größeren Umfanges, das bisweilen zum Tongemälde wird, stammt von Johann Harder und heißt „Die Jungen“. Man wird es nicht ohne Bewegung und Begeisterung singen und hören. Bekannte Weisen und Signale sind aufs glücklichste eingewebt. „Michel“ von H. Grabner leidet an mangelnder Einheitlichkeit infolge des unablässigen Wechsels der Taktart. Desselben Tonsetzers „Allerseelen“ dagegen ist ein vortreffliches Tonstück, das durch seine schöne Instrumentaleinleitung ebenso bemerkenswert wird wie durch die wirksam herausgearbeiteten Gegensätze.

363. **Henri Vieuxtemps:** „Träumerei“ für Violine und Klavier. Violinstimme bezeichnet von Issay Barmas. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Daß irgendwelches Bedürfnis vorlag, den allbekannten und abgespielten Schmachtlappen aller „süßen“ Geiger in einer neuen Ausgabe auf den Markt zu bringen, vermag ich nicht anzuerkennen. Unsere deutschen Geiger wenigstens werden sich in Zukunft genötigt sehen, Besseres zu spielen. In dem vom Bearbeiter eingezeichneten Fingersatz der Geigenstimme finde ich kaum eine wesentliche Verbesserung oder Vereinfachung.

F. A. Geißler

OPER

BASEL: Durch Einberufung zum Kriegsdienste und andere Umstände wurde das Personal unserer Oper dermaßen dezimiert, daß es der ganzen persönlichen und künstlerischen Energie Gottfried Beckers bedurfte, einem völligen Zusammenbruch des Instituts vorzubeugen. Unter Mitwirkung begabter einheimischer Kräfte, von denen der Baßbuffo Peter Hegar mit hohem Lobe erwähnt sei, und durch Gastspiele gelang es immerhin, eine Reihe künstlerisch annehmbarer Opern- und Operettenvorstellungen herauszubringen, so daß dem in Anbetracht der Zeitverhältnisse ungemein regen Interesse des theaterfreundlichen Basel wenigstens einigermaßen Genüge getan wurde. Für die nächste Saison wäre der Theaterkommission, nach dem glänzenden Vorbilde Zürichs, etwas mehr Wagemut und Initiative dringend zu wünschen.

Gebhard Reiner

BERLIN: Die Operette fühlt sich im Deutschen Opernhaus nicht glücklich. Diese Halle mag der sittlich gerichteten Kunst eine Heimstätte gewähren; sie mag in ernsten Dingen gelegentlich etwas wie Stimmung dulden, das Lachen aber, das sich Echo fortpflanzt und steigert, gedeiht hier nicht. Nur das scharf akzentuierte, bedächtig gesprochene Wort findet den Weg zum Zuhörer; in diesem Tempo aber hat es am Ziel die Schlagkraft bereits eingebüßt. Das ist einer von den Gründen gegen die Operette in Charlottenburg. Ein anderer allgemeiner ist der Mangel an Anlage und Gewöhnung für dieses Fach bei fast allen Mitgliedern der Bühne. Folgen sind eine auf Flaschen gezogene Lustigkeit, ein müdes, stockendes Nebeneinanderherlaufen von Szenen, die durch Brio gebunden werden müßten. Aber es handelte sich darum, über die Sommermonate tätig hinwegzukommen, und das ist gelungen. Messen wir also diese Bühnenergebnisse nicht an der klassischen Operette. Millöckers „Bettelstudent“ hat längst den Edelrost des Klassischen angesetzt. Ob er in der geheiligten Tradition seliger und erfolgreicher wird als in der Form, die ihm der eigenwillige Ignatz Waghalter gab, ist zweifelhaft. Reden wir uns nicht ein, daß eine Wiedergeburt dieser historischen Gattung für die Dauer möglich ist. Auch die Operette hat einen Schritt weiter-, nicht nur zurückgetan. Der lebenswürdige Millöcker kann den guten, alten Geist nicht beschwören; das können höchstens Strauß und Offenbach. In dieser Aufführung des „Bettelstudenten“ brachten Eduard Kandl als Ollendorff und Joseph Plaut als Enterich die Heiterkeit, die sich sonst nicht einstellte. Damit wäre dem Ereignis Genüge getan. Klüger war es schon, auf Offenbach zurückzugreifen. Nicht auf den der Operette, sondern auf den anderen, in dem der Ehrgeiz brannte, vor dem prüfenden Auge der Geschichte als Meister zu bestehen: den Komponisten von „Hoffmanns Erzählungen“. Wie zündend leitete einst das Werk die Ära Gregor ein! Es war einer der großen Augenblicke in der Berliner Operngeschichte. Es machte den stärksten Berliner Erfolg des klassischen Offenbach. Mit solchen Gedanken dürfen wir

uns in Charlottenburg nicht belasten. Hier fehlt das künstlerische Weltbürgertum, das ja jetzt bis auf weiteres zum Schweigen verurteilt ist. Offenbach wird ins Urdeutsche übertragen. Ist das mit Erfolg möglich? Ganz unmöglich jedenfalls nicht. Denn „Hoffmanns Erzählungen“ bilden eine Dreieinigkeit, die im dritten Akt in die ernste Oper mündet. Hier, wo ehrsame Bürgerlichkeit im Kampfe mit dem Dämon leiden muß, zeigt sich die Bühne des Direktors Hartmann, der selbst den Urtext möglichst rein herstellt, diesem Offenbach gewachsen: Lulu Kaesser ist äußerste Bravheit als Antonia, Rudolf Gerhart ihr echter Vater, Reisinger eindringlich und mit gespenstischer Silhouette als Mirakel; Joseph Plaut so charakteristisch als Diener, wie er es, als Einziger, bei Giulietta und bei Spalanzani gewesen war. Franz Laubenthal gibt einen Hoffmann mit Stimme, aber ohne Gehirn. In der Ausstattung überwog das, was man sonst als „Kitsch“ bezeichnet. Tüchtig wie immer verdeutschte Mörke am Pult den Meister Offenbach, der mit E. Th. A. Hoffmann über allzu große Treuherzigkeit und geschwächte Dämonie klagte.

Adolf Weißmann

KONZERT

BASEL: Neben den obligaten Abonnementskonzerten, zu denen mir Karten nicht zukamen und über die zu berichten ich mir darum leider versagen muß, fand namentlich ein Extrakonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft lebhaftes Interesse, denn es brachte das erste große Orchesterwerk Hermann Suters, seine Symphonie in d-moll. Der Erfolg des Opus, das unter Leitung des Komponisten durch unser Orchester mit Begeisterung und kaum zu potenzierendem Feuer wiedergegeben wurde, war ein außerordentlich spontaner, in den Qualitäten des monumental angelegten Werkes begründeter. Die rückhaltlose Hingebung, mit der Hermann Suter an jede Aufgabe herantritt, und die jedem Spielerischen abholde Art seines Gestaltens verleihen dem technisch glänzenden Werke den Charakter hohen Ernstes, der durch Verwendung bodenständiger Volksmelodien oft glücklich gemildert und verklärt wird. Die Größe der Konzeption und der viele Gehalt an wertvoller, innerlich bedeutender Musik dürfte dem Werke bald zur verdienten Verbreitung verhelfen. Neben der Symphonie brachte der Abend eine großzügige Interpretation des Klavierkonzerts von Edvard Grieg durch Johnny Aubert und eine scharfgeprägte Wiedergabe der „Altniederländischen Volkslieder“ Eduard Kremers durch die Basler Liedertafel. — An großen Choraufführungen boten Gesangverein und Liedertafel vereint ein prachtvoll angelegtes Konzert, dessen Höhepunkt die gewaltigen Fest- und Gedenksprüche von Johannes Brahms bildeten. Allein brachte der Gesangverein Haydns „Schöpfung“ und Beethovens „Missa solemnis“, deren chorale und instrumentale Partien unter der energievollen Leitung Hermann Suters technisch bewundernswert wiedergegeben wurden. Leider waren die Leistungen der Solisten Möhl-Knabl, Paul Brefin und Max Sauter, sowie

Aaltje Noordewier, Ilona Durigo, Rodolphe Plamondon und Peter Hegar allzu ungleichwertig. — Das traditionelle „Künstlerkonzert“ brachte selten gehörte Werke für Solo und Ensemble von Bach, Beethoven, Brahms und Berlioz. — Kirchliche Kammermusik im edelsten Sinne des Wortes vermittelte der Basler Bachchor unter der stilsicheren Leitung Adolf Hams in einem Palmsonntagskonzert, in dem neben anderem die Kantaten: „Sehet wir gehn hinauf“ und „Ich hatte viel Bekümmernis“ eine klanglich wohlabgetönte, im Ausdruck einheitlich große und verinnerlichte Wiedergabe fanden. Die Solisten Elisabeth Wesler, Rosy Hahn, Joseph Cron und der Unterzeichnete fügten sich gut in das Ensemble ein. — Aus der kleinen Zahl von Solistenabenden verdienen die Veranstaltungen des zweifellos einer glänzenden Zukunft entgegengehenden Pianisten Ernst Levi, die Liederabende Barblan-Deutsch und namentlich die technisch und musikalisch bedeutende Wiedergabe der Beethovenschen Sonaten für Klavier und Violine durch Hans Huber und Hans Kötscher spezielle Erwähnung. — Im nahen Rheinstädtchen Schaffhausen, dessen musikalisches Leben unter der umsichtigen, von hohem künstlerischen Ernste getragenen Leitung von Otto Ris einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen, brachte das gewohnte Karfreitagskonzert unter Mitwirkung des Solistenquartetts Laura Kùth, Hanna Bunner, Joseph Cron und des Referenten vier feinsinnig gewählte Kantaten von Bach: „Mein liebster Jesus ist verloren“, „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (2. Fassung), „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ und „Wachet auf“ in ebenso stilvoller wie innerlich großzügiger Wiedergabe, die einem dem Bach der Kantaten aus begreiflichen Gründen noch etwas fremd gegenüberstehenden Auditorium die unvergleichlich intimen Schönheiten und die ergreifende Größe dieser Schöpfungen überzeugend kundtat und damit eine edle Mission mit Glück erfüllte.

Gebhard Reiner

THUN: Schweizerisches Tonkünstlerfest. Als im August des vorigen Jahres der Weltkrieg ausbrach, sanken auch in unserer neutralen Schweiz die Hoffnungen auf ein ersprießliches Weiterarbeiten in den Gefilden der Tonkunst, ja der Vorstand des Vereins Schweizerischer Tonkünstler ging sogar so weit, in patriotischer Aufwallung auf den jährlichen Beitrag der Eidgenossenschaft an die Bestrebungen zur Hebung der Tonkunst mit edler Geste zu verzichten. Man dachte damals auch nicht daran, ein Tonkünstlerfest abzuhalten. Glück-

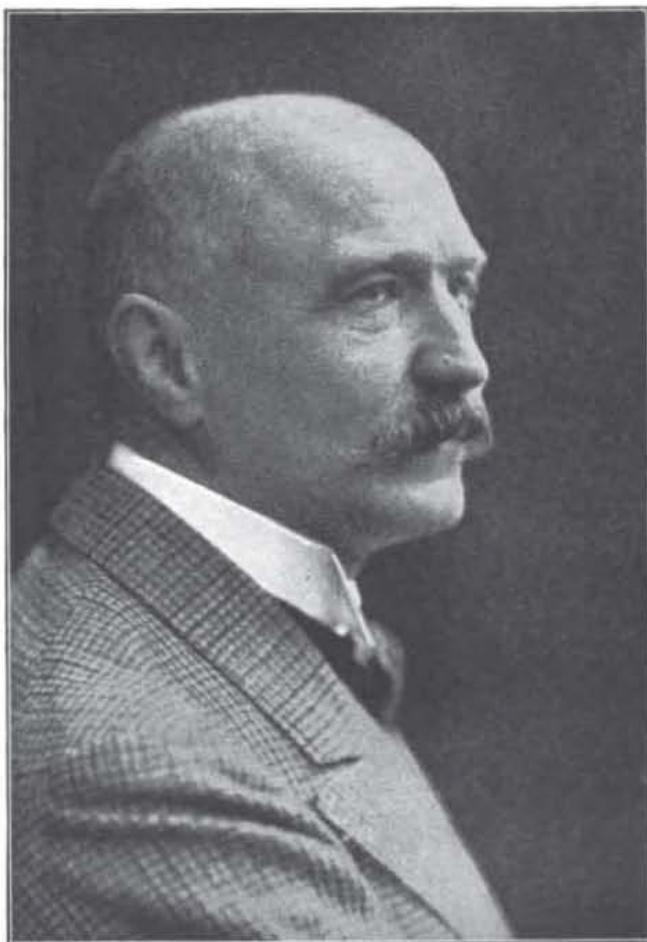
licherweise hat man im Laufe dieses Jahres wieder Mut gefaßt, und so trafen sich die schweizerischen Tonkünstler am 10. und 11. Juli in Thun, um zu hören, was das Kriegsjahr an schweizerischer Musik hervorgebracht hat. Man beschränkte sich auf zwei Kammermusik-konzerte. Ein neuer Name, an den sich große Hoffnungen knüpfen könnten, ist bei dieser Veranstaltung nicht am Horizonte erschienen; wohl aber ist ein neues Werk eines Altbekannten gespielt worden, das weiteste Verbreitung verdient: ich meine die neue Violinsonate von Hans Huber (Basel). Dieser Bedeutendste unter den schweizerischen Musikern ist ja auch in Deutschland kein Unbekannter, wenn auch nicht so bekannt, wie es seine urgesunde, ganz aus einer gefestigten Persönlichkeit erwachsene Musik verdiente. Hans Huber hat sich mit der geistigen Beweglichkeit, die ihm stets eigen war, die Errungenschaften der modernen Entwicklung zu eigen gemacht, ohne irgend etwas von seiner rassigen Persönlichkeit einzubüßen. Die ursprüngliche Frische der Erfindung, der blitzende Geist, der die Durchführung der Themen erhellt, ist ebenso bewunderungswürdig wie das zündende Temperament, das alle Sätze belebt. Geiger und Pianisten seien nachdrücklich auf dieses neue Werk hingewiesen. Wenn es so gespielt wird, wie in Thun von Fritz Hirt (Heidelberg-Luzern) und Willy Rehberg (Frankfurt-Genf), so ist ein starker Erfolg unausbleiblich. Der jugendliche Genfer Frank Martin befestigte mit einer Violinsonate in G-dur von schöner Klarheit und persönlicher Thematik seine Stellung als einer der begabtesten „Jungen“ im Kreise der schweizerischen Tonkünstler. Karl Heinrich Davids (Köln-Bern) Klaviersonate in C-dur scheint mir mehr geistreich konstruiert als aus einem schöpferischen Zwange erwachsen. Als ehrliche und daher auch gesunde Musik darf man die Klavierstücke des vom Essener Tonkünstlerfest her auch in Deutschland nicht unbekannten Otto Schultheß (Zürich) ansprechen. Ein Streichquartett von Georg Häser (Basel) ist so recht aus der Musizierfreudigkeit eines Quartettspielers heraus erfunden und klingt daher auch sehr gut. Unter den Liedern dieser Konzerte stehen unstreitig an erster Stelle zwei auf herrliche Texte von Hölderlin geschriebene Kompositionen von Fritz Brun (Bern) für Altstimme, in denen die Hölderlinsche Gefühlswelt mit starker Empfindung musikalisch erfaßt ist. Da es Ihnen ja nicht um einen „protokollgetreuen“ Bericht zu tun ist, mögen diese Namen genügen.

Gian Bundi

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu der das vorliegende Heft eröffnenden Studie über Jean Louis Nicodé gehören die drei aus verschiedenen Lebensjahren des Künstlers stammenden Porträts, von denen das Reservistenbild gerade in unseren Tagen allgemeinem Interesse begegnen dürfte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

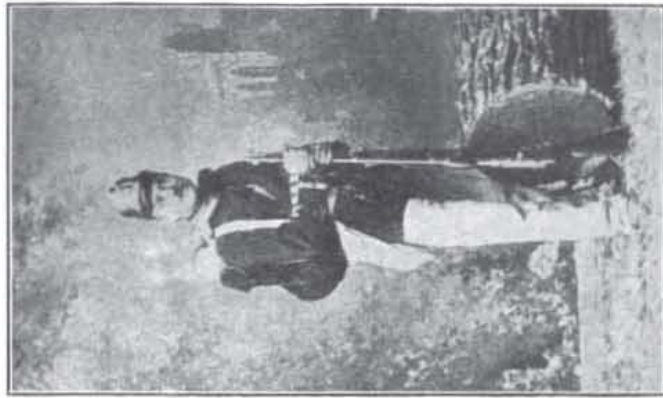


J. L. NICODÉ





J. L. NICODÉ IM JAHRE 1878



J. L. NICODÉ ALS RESERVIST (1884)



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 24 · ZWEITES SEPTEMBER-HEFT
14. JAHRGANG 1914/1915

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Das dem Deutschen angeborene Kunstbedürfnis unterscheidet sich in seiner Eigenart hauptsächlich dadurch von dem anderer Völker, daß der deutsche Künstler diesem Bedürfnisse nur dann zu genügen vermag, wenn er immer und überall von innen heraus gestaltet. Es kommt ihm darauf an, sich selbst zu geben, sein eigenes Innenwesen durch seine Schöpfung und in ihr zu offenbaren.

Friedrich von Hausegger

INHALT DES 2. SEPTEMBER-HEFTES

FRANZ DUBITZKY: Die leere Quinte

GEORG CRUSEN: Deutsche Musik in Ostasien

ALEXANDER JEMNITZ: Lieder von Moussorgsky

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Carl Robert Blum, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Sondershausen

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

AN UNSERE LESER

KUNSTBEILAGEN: Carl Wilhelm; Johann Strauß; Friedrich Kiel

QUARTALSTITEL zum 56. Band der MUSIK

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 56. Band der MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN des 14. Jahrgangs der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernspielplan, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes

ANZEIGEN

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

DIE LEERE QUINTE

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN-FRIEDENAU

Die reine Quinte ist nach den allereinfachsten Intervallen: Prime und Oktave (welche eigentlich noch gar keine Intervalle, sondern bloße Identität sind), das nächst einfache Intervall ... Unser heutiges, ästhetisch entwickeltes, daher auf vollen Wohlklang gerichtetes Musikgehör und -gefühl ist keineswegs geneigt, die Quinte mit ihrem entschieden herben Charakter als das der Oktave nächstliegende Tonverhältnis anzuerkennen, vielmehr glauben wir dieses in der so wohlklingenden Terz vorzufinden. Daß aber tatsächlich die Quinte die zweite Stelle in der Intervallenreihe einnimmt, erweist sich durch mehrfache Gründe ... Die Schwingungsgeschwindigkeiten zweier Töne, welche eine Oktave bilden, verhalten sich wie 1:2, stehen mithin in dem denkbar einfachsten Zahlenverhältnis zueinander ... Das um einen Grad kompliziertere Verhältnis ist nun das von 2:3 ... und dieses Verhältnis ergibt das Intervall der reinen Quinte.“ So lehrt William Wolf in seiner „Ästhetik der Musik“. Von der Bedeutsamkeit der Quinte spricht in demselben Werke die Stelle: „In den nächsten und wichtigsten Akkordbildungen, dem Dur- und Moll-Dreiklang, ist die Quinte der Grundbestandteil, denn sie ist das in beiden Gleiche, Bestehende, während die Terz variiert, als große oder kleine auftritt ... Die Quinte ist der zweite Hauptton der Tonart, der mit Recht als ein ‚herrschender‘, als ‚Dominante‘ angesprochen wird.“

Für den wichtigsten Septimen- und Nonenakkord dient die Dominante, die Quinte der Tonart, als Fundament. Der Quintenzirkel, der Auftritt des Seitenthemas bei Sonaten und Symphonieen in der Tonart der Quinte, die Beantwortung (Comes) des Fugenthemas (Dux) in der Quinte, das Stimmen der Violinen, Bratschen und Violoncelli in Quinten (die E-Saite der Geige nennt man auch Quinte)¹⁾ u. a. — all dieses weist hin auf den hervorragenden Platz im Tonbezirk und auf die Achtung, deren sich die reine Quinte erfreut.

„In den ersten Jahrhunderten der Entwicklung mehrstimmiger Musik (das ist ungefähr 900 bis 1200 n. Chr.) wurde die Quinte als das fast allein gültige, mindestens als durchaus hauptsächliches Intervall empfunden, und noch mehrere Jahrhunderte weiter ward, wiewohl man den angenehm klingenden Terzen und Sexten je länger desto mehr Sympathie zuwandte, der Quinte die hervorragendste Bedeutung beigelegt. Jene Generationen befanden sich gleichsam im musikalischen ‚Naturzustand‘, aus welchem

¹⁾ Das Stimmen der Klaviere geht bekanntlich auch in möglichst reinen Quinten vor sich.

erst allmählich der moderne ‚Kulturzustand‘ der Musik sich entwickelt hat“ — so erinnert W. Wolf in seinem Werke. Dem „Naturzustand“ begegnen wir noch heutigen Tages in der Regel, wenn es sich um musikalische Schilderungen von Naturvölkern, von bäurischem Wesen, von Land und Landleuten handelt. Als Fundament von Bauerntänzen und dergleichen in ungezwungener „Natürlichkeit“ sich gebenden Tonstücken erklingt dann die Naturquinte, die leere Quinte. Als Zeugen führe ich an: Beethovens Pastoralsymphonie, Jensens „Wanderbilder“ (No. 10 „Im Wirtshaus“), Springtanz aus Humperdincks „Königskindern“, „Bauernhochzeit“ für Klavier von Arnold Krug (aus „Rusticana“, op. 123, No. 4), „Der Rose Pilgerfahrt“ von Rob. Schumann (No. 22: „Im Hause des Müllers, da tönen die Geigen, da springen die Bursche im wirbelnden Reigen“):

Beethoven (Pastoralsymph.) ebenda (Hirtengesang) Jensen

Krug Schumann

Lobe führt in seinem Lehrbuch der musikalischen Composition (Bd. II, 70) folgende Stelle aus Cherubini's „Wasserträger“ an:

Er gibt hierzu die, mit der eben gebrachten Baßquinten-Deutung im Einklang stehende Betrachtung: „Viel zur Erweckung des Ländlichen wirkt hier bei den Hörnern ohne Zweifel die leere Quinte mit. Warum? Wahrscheinlich haucht uns aus diesem reinen und leeren Intervall, verbunden mit dem reinen Klang der Hörner, etwas wie reine, heitere, ländliche Luft an. Man setze anstatt der Quinte die Terz e-cis oder a-cis, und der ländliche Hauch ist verschwunden!“

Auf das Volksbewußtsein, auf Ursprünglichkeit deuten auch in den Tänzen des „Aristokraten“ Chopin die Quintenbässe hin, wie wir sie z. B. in den Mazurkas op. 6 No. 2 und 3, op. 68 No. 3 und in der Phantasie über polnische Nationalweisen (op. 13) finden:

Chopin (op. 6 No. 2) (No. 3)

(op. 68 No. 3) (op. 13)

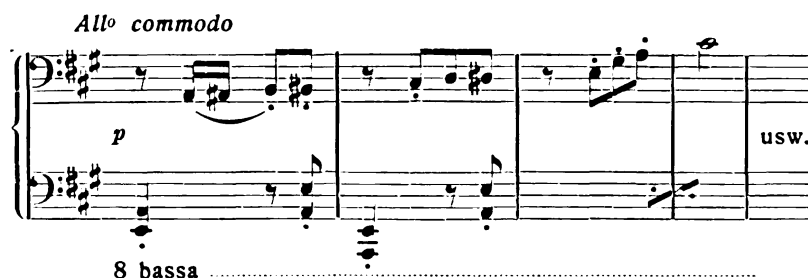
Die urewige Natur spiegelt sich in dem Quintenuntergrund im „Rheingold“-Vorspiel wieder:



Über die Töne der Wasserfälle stellte im Jahre 1874 Albert Heim Untersuchungen an; er kam dabei stets zu dem gleichen Resultat, zu dem gleichen Akkorde, zu der Quintbasis F—c. Er notierte z. B. die Klänge:



Von anderer Seite wurden diese Wasserfall-Akkorde um eine Oktave in die Tiefe gerückt, welcher Meinung auch Richard Wagner beizustimmen scheint, wie die vorher vermerkte reine „Rhein“-Quinte offenbart. In meinem Klavierstück „Auf dem Wasser“ habe ich mich wie viele andere ebenfalls für die tiefere Quinte entschieden:



Schließlich ist noch der Wiegenlied-Baßquinte zu gedenken. Sie läßt sich aus der Meeresquinte ableiten, durch die Erinnerung an das Schaukeln des Kahnes auf den Wogen und die Gegenüberstellung der „schaukelnden“ Wiege; zweitens ist die ständig wiederkehrende Baßquinte als ein Zeichen der Ruhe, des Einschlummerns usw. hier aufzufassen — und drittens könnte man sie auch als Ausdruck der reinen Natur, der Natürlichkeit, als Fingerzeig auf das von der Kultur noch unbeleckte in der Wiege ruhende Wesen hinnehmen:

R. Strauß (Wiegenlied aus der „Domestica“)



Die reine Quinte ist das gefährlichste, vom Kompositionsschüler höchlichst gefürchtete, vom gestrengen Herrn Magister und auch von den Kritikern früherer Zeiten arg verfolgte Intervall. Selbst Könige entgingen der Bosheit der Quinte und der fein aufhorchenden Spötter nicht. Als einmal Quantz, dem Lehrer Friedrichs des Großen, beim Vortrage einer Sonate des Königs eine böse Quintenfolge auffiel, ließ er als Opposition ein recht kräftiges Räuspern vernehmen. Der Autor des Werkes verstand den Wink und änderte dann unter dem Beistande seines Konzertmeisters Franz Benda die Stelle, indem er sagte: „Wir dürfen doch Quantz keinen Katarrh zuziehen.“ Carl Mayrberger warnt in seinem Lehrbuch der musikalischen Harmonik (1878) und mit ihm in ähnlicher oder gleicher Fassung all die zahlreichen Harmonieschriften: „Wenn zwei Stimmen zueinander Quinten bilden, und sei es nun stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung wieder zu Quinten fortschreiten, so entstehen dadurch offenbare Quinten, welche unbedingt verboten sind.“ Aber um das „Unbedingt“ kümmern sich die Komponisten aufgeklärter Zeiten herzlich

wenig. (Übrigens gab auch schon der alte Herr Marpurg, gestorben 1795 als Königlicher Lotteriedirektor in Berlin, zu: „Gegen manche Quintenparallelen ist nichts einzuwenden, so fürchterlich sie auch auf dem Papier aussehen“.) „Franz Liszt verwendet in seinen kirchlichen Monumentalwerken reine Quintenfolgen absichtlich, wo er das unfassbar Hohe und Große den Sinnen greifbar machen will“ — berichtet Ludwig Nohl in seiner Allgemeinen Musikgeschichte. Aus des jungen Strauß „Guntram“ (wann wird diese der Beachtung des 20. Jahrhunderts gewiß immer noch wertvolle Oper wiedererweckt werden?) gebe ich ein leere Quinten bringendes Motiv:



Puccini eröffnet ohne Gewissensbisse das dritte Bild seiner „Bohème“ mit dem Quintenthema:



Sein Landsmann Bossi macht sich über das Quintenverbot in seinen Satire musicali für Klavier lustig, No. 3 daselbst prunkt fast durchgehends, fast Note für Note, mit verbotenen Quinten. Richard Strauß, der Gereifte, versetzt in seinem „Heldenleben“ den „Widersachern“ eine leere Quintenfolge, auf ähnliche Art ärgert sich der eben aus russischer Gefangenschaft, aus russischer „Winterwelt“ entflohenen Tondichter Paul Scheinpflug in seinem Orchesterwerk „Frühling“ über die „Winterwelt“:




Dubitzky („Nachts“ für Orchester, komp. 1903) Scheinpflug (Thema der Winterwelt, komp. 1905)




Im Gegensatz zu den die Überklugen treffenden Quinten im „Heldenleben“ gilt die Quintenfolge in des Meisters Ouvertüre zum „Bürger als Edelmann“ dem ungeschickten Dilettanten; es handelt sich also hier zugleich, ganz in Übereinstimmung mit den gelehrten Lehrbüchern, um eine Verspottung „offener Quinten“. Das erinnert an Mozarts „Musikalischen Spaß“, in welchem die „falschen“ Musikanten und „falschen“ Komponisten belächelnden und verlachenden Instrumentalwerke die bösen Quinten natürlich auch nicht fehlen. Da wir gerade bei „lustigen“ Quinten weilen, mag eine Stelle aus meinem Orchestersatz „Ein lustig Stück“ Erwähnung finden:

Strauß (Bürger als Edelmann)



breit

Dubitzky (Ein lustig Stück)



Allo. comodo

In dem letztgenannten Stück lautet ein Takt:




Hr.

Eine verruchte leere Quintenfolge! Nach hundertjährigem Gesetz hätte ich die eingeklammerte Stelle in echte, rechte Hornquinten verbessern müssen, nämlich:



Bei alt und jung und wohl in Ewigkeit erfreuen sich die Hornquinten größter Beliebtheit. Riemanns Musiklexikon bestätigt: „Hornquinten, alter Name der für Hörner durch Naturtöne ausführbaren, jederzeit auch von den

allerpedantischsten Lehrern gestatteten ‚verdeckten‘ Quinten:



und zurück.“ Diese „Naturquinten“ strömen gesunde Jugendlichkeit, Naturfrische aus (gar mancher unzufriedene Zuhörer der Sinfonia domestica atmet froh auf, wenn daselbst die Hornquintenstelle erklingt). Wagner bedient sich der Naturquinten für das Motiv der ewigen Jugend im „Rheingold“, im „Lohengrin“ ertönen die Naturquinten im Morgenweckruf der Türmer (Trompeten), sehr „populär“ sind die Hornquinten im Bauern-

Walzer in Webers „Freischütz“ (eine Nachahmung in gleicher Tonart brachte Schumann im Finale seiner „Papillons“). Hier die Noten:

Strauß (Domestica) Rheingold

Hr. Hr.

sehr ruhig

Lohengrin

Trp.

Freischütz

Hr. poco a poco morendo ppp

Die Naturtrompete ist in ihren Naturtönen noch beschränkter als das Naturhorn (Waldhorn), das Naturhorn in F besitzt mehr als ein Dutzend, die Naturtrompete in der gleichen Stimmung etwa 10 gebrauchsfähige Naturtöne:

Naturtrp. in F

Von den am häufigsten vertretenen (viermal C, zweimal G) und in bequemster Lage befindlichen Tönen macht die Naturtrompete vorwiegend Gebrauch. Das hohe e^2 und das tiefe C und c scheiden der Unbequemlichkeit und größeren Anstrengung wegen aus der ersten Linie aus, es verbleiben g, c^1 , e^1 g^1 , c^2 — aus diesen Tönen setzen sich mit Vorliebe die Rufe, Signale der Naturtrompeten (und nach dieser überkommenen Sitte auch bei Anwendung unserer heutigen Ventiltrompete) zusammen. Als Beispiele für die aus der leeren Quinte (und deren Umkehrung, der leeren Quarte) gewonnenen Signale führe ich an: den Schlachtruf aus Rubinstains „Makkabäern“, Schlachtruf aus Edm. Kretschmers „Geisterschlacht“, Schlachtruf aus Julius Zechs „Krieg und Frieden“, Schlachtruf aus R. Volkmanns „Richard III.“, den Kampftruf aus dem Gladiatorenkampf im „Rienzi“ und Chopin's A-dur Polonaise:

Rubinstein

Kretschmer

Zech

Volkmann Wagner Chopin (A-dur Polonaise)

(gleichsam Trompete)

Der friedliche Ruf des Horns oder der menschlichen Stimme erschallt ebenfalls gern im Intervall der Quinte. Siegfrieds Hornruf beginnt und schließt mit dem Quint-Intervall, weiter verweise ich auf den Jagdruf im ersten Akt des „Tannhäuser“, auf Wotans Loge geltenden Ruf am Schluß der „Walküre“, auf die markante Quinte im Rufe des Schiffsvolkes im ersten Aufzug des „Tristan“, auf Siegfrieds feurig-ehernen Ruf im ersten Schmiedeliede und auf — Herrn Beckmessers von minder reinen Gefühlen erfüllten Zuruf: „Fanget an!“ (letzterer ist verwandt mit dem Spottruf der Kriegsknechte: „Sei begrüßt, lieber Judenkönig!“ in Bachs „Johannespassion“). Betrachten wir die Notenzeilen:

Siegfried Tannhäuser

ebenda Walküre

Lo - ge hör! lau - sche hie - her!

Tristan Siegfried

Ho he ha he! Ho - ho! Ho-hei! Ho-hei! Ho - ho!

Meistersinger Bach

Fan - get an! Sei ge - grü - ßet

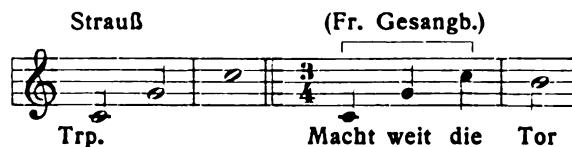
Auch für den Hirten ist die Quinte von Bedeutung, sie ist das wichtigste Intervall seiner Schalmel. Die Hirtenweise im „Tristan“ beginnt auf solche Art und zollt im weiteren Verlaufe der Quinte die übliche Reverenz; also geschieht es auch in der Schäferweise in Richard Strauß' „Don Quixote“ — diese beiden Beispiele mögen genügen:



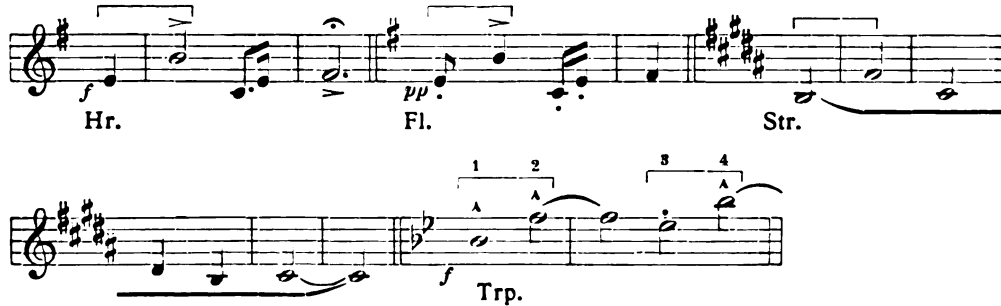
Der Hirt, das „Kind der Natur“, gibt uns Anlaß, nach ähnlich gestimmten Wesen, nach anderen Natur-Motiven Umschau zu halten. Till Eulenspiegel, Siegfried, der „Knabe“ Parsifal — ihrem reinen Naturzuge eignet sich die reine Quinte gut. Reznicek gibt in diesem Sinne in seiner Oper „Till Eulenspiegel“ dem sorglosen Volksschalk den Quintenschritt als höchsteigenes Motiv; Parsifal, der „reine“ Tor, erfreut sich in der Weissagung des Gurnemanz der „reinen“ Quinte — und Siegfried, der hochzeitlich Gestimmte, macht seinen unverfälschten Sinn in Naturtönen kund:



In Richard Strauß' „Also sprach Zarathustra“ erklingt als Natursymbol die (an den Anfang einer Melodie aus Freylinghausens Gesangbuch und manche andere Weise erinnernde) Tonfolge:



Der „Natur“-Quintschritt stellt sich beim Beginn der Natursymphonie Hauseggers als Weckruf ein und durchzieht in mannigfacher rhythmischer Veränderung die Themen jenes Werkes, z. B.:



Liest man die letzte Umwandlung „krebsmäßig“, d. h. rückwärts, so ersteht vor uns das bekannte Hornthema aus dem ersten Satz der c-moll Symphonie Beethovens (dort zuerst auch in gleicher Tonbenennung):



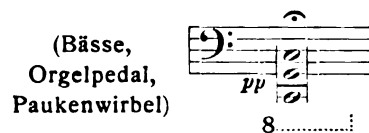
Rob. Schumann brachte das Beethoven-Motiv in seiner Faustmusik in Moll:



Erinnerte er sich des Hauptthemas im 1. Satze des Haydn'schen d-moll Quartettes op. 76 No. 2? Jenes setzt ein:



In seinem überall, aber in Berlin noch immer (und zu Unrecht!) nicht aufgeführten Chorwerke „La vita nuova“ („Das neue Leben“) beginnt Wolf-Ferrari einen neuen Satz (Nr. 11) mit folgender Fermate:



Er setzt die Anmerkung hinzu: „Diese Fermate wird so lange gehalten, daß sie auf den Hörer den Eindruck gespannter Erwartung hervorbringt.“ Der vorhergehende Satz schloß in Ges-dur. Wirkt nun diese leere Quinte als Dur oder Moll? Unser Auge wird sich für Dur entscheiden; unser

Auge ist gewöhnt, beim Fehlen einer Vorzeichnung die Quinte c-g als C-dur zugehörig zu reklamieren:



— und ebenso wird die Quinte a-e, wenn die Durvorzeichnung, die drei Kreuze, fehlen, von unserem Auge als Moll aufgefaßt. Auch unser Ohr ist nicht frei von Gewöhnung und Erinnerung. Die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ oder der erste Satz der „Neunten“ dringt mit der leeren Anfangs-
quinte zu unserem Ohr:



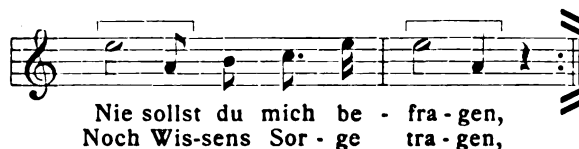
Wir wissen, daß beide Sätze in Moll stehen, und empfinden in dieser Erinnerung, in diesem Vorausblick die leere Quinte daselbst im Nu als Moll-Gebilde. Die Zumutung, bei der „Holländer“-Ouvertüre an eine „Dur“-Quinte zu glauben, würde unsere stärkste Opposition erregen. Oft genug will jedoch beides, Dur und Moll, nicht passen; häufig wird durch den Hinzutritt der für Moll oder Dur sich entscheidenden Terz der Charakter eines Motives verwischt oder zerstört. Im „Rheingold“ vernehmen wir das Tarnhelm-Zaubermotiv:



Würden wir der leeren Quinte h-fis ein „Klarheit“ bringendes dis oder d zugesellen, so wäre der Zaubercharakter, der Tarnhelmcharakter, das nebelhafte, unbestimmte, verschwommene Wesen des Motives vernichtet. Nebenbei, im Anschluß an das „Zaubermotiv“, mag darauf hingewiesen werden, daß in Dur-Dreiklängen die in der Höhe thronende leere Quinte zweifellos zauberhaftes, geheimnisvolles, himmlisches Wesen bekundet und den betreffenden Akkord „verklärt“. Als bekanntesten Zeugen rufe ich das „Lohengrin“-Vorspiel herbei:



Nehmen wir den früheren Faden wieder auf! Ich sprach vorhin vom Quinten-„Ruf“. Der Ruf ist gesteigerte, verstärkte Rede. Die verstärkte, gesteigerte Rede tritt auch in Aktion, wenn es sich um Warnungen, Drohungen und um Eide handelt. Und wiederum ist es der Quintenschritt, der sich bei solcher Gelegenheit emsig meldet. In Lohengrins Warnung „Nie sollst du mich befragen“ ist die Quinte das unterstreichende, warnende Intervall:



Noch markanter und beständiger, entschiedener, drohender offenbart sich die Quinte im Speerschwur in der „Götterdämmerung“:





Als einen Hinweis auf das „künftige“ Unglück, auf die Zukunft, sahen wir eben den Quintenschritt in Smetanas e-moll Quartett vom Tondichter selbst erklärt. In der Lohengrin-Warnung erblicken wir in ähnlicher Weise zukünftiges Geschick. Über Rob. Schumanns C-dur Symphonie äußert sich H. Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal“: „Das Motiv

sosten. assai



durchzieht, mit Ausnahme des Adagio, alle Sätze des Werkes wie ein geheimnisvolles Geisterwort . . . Es handelte sich hier für den Komponisten . . . um Faust'sche Probleme: um den Weiterbau auf jenem grausig schönen Terrain, auf welchem die ‚Neunte Symphonie‘ steht.“ Also wiederum ein Suchen und Blicken in die Zukunft!

Beethoven („Neunte“)



Der Zukunft sieht die Welt gewöhnlich mit einem gewissen Bangen entgegen: man weiß, daß die Zukunft in der Regel enttäuscht, mehr Unfrohes als Frohes beschert. Damit läßt sich dann leicht erklären, daß das „Zukunftsintervall“ dem Tonsetzer zugleich ein Unheil und Not kündender, lugvoller Klang ist. Für das „Unheil“ der Quinte führe ich als Beweis zwei Stellen aus der „Götterdämmerung“, Salomes unheimliches Lauschen und fieberhaftes Warten auf den Tod Jochanaans und den „Tod“ in Rezniceks symphonisch-satyrischem Zeitbild „Der Sieger“ an:

„Götterdämmerung“ (Akt 1)



Brünnhilde: Kommst du von Hel-las nächt-li-chem Heer?

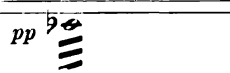
ebenda (Akt 3)

Salome

Reznicek



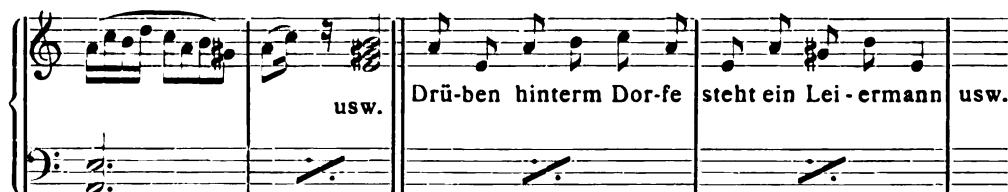
Gunther: Angst und Un-heil



Mit furchtbarer Majestät

Die „Not“ malende Quinte haben wir in dem armen „Leiermann“ des armen Schubert (die ewige leere Quinte der Begleitung deutet zugleich auf das armselige, dem Dudelsack in der Beschränktheit seines Basses verwandte primitive Instrument hin . . . es vereinigen sich also in dieser Quinte „Not“ und ungelehrte, anspruchslose „Natur“):


Schubert



Das bekannteste Beispiel für die Öde und Leere der Quinte gab Wagner im „Holländer“-Motive. Bruckner widmete seine Dritte Symphonie „Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht“, sie steht in der „Holländer“-Tonart und beginnt in verwandter Art mit „leeren“ Intervallen. Ähnliche Gebilde wie das hohlwangige „Holländer“-Motiv stellten sich seit Wagner oft und gern ein; aber auch vor Wagner fehlten derartige Quintenmotive nicht, wie ja schon Beethovens „Neunte“ bezeugt. Aus neuer und alter Zeit erinnere ich an das Scherzo aus Bruckners E-dur Symphonie, an eine Knabenchorstelle in Mahlers Achter Symphonie, an das Lied „O Dannebom, o Dannebom, du drägst 'ne grönen Twig“ (aus dem Paderbornschen, 1812), an das Volkslied „Was blasen die Trompeten?“ (hier sind die Naturtöne der Trompete für die Quinte und Quarte verantwortlich, ich behandelte diesen Punkt bereits oben); weiter nenne ich die Volksweise „Waldlied“ von Johann Abraham Peter Schulz („Wenn hier nur kahler Boden wär, wo jetzt die Bäume stehn“ — Schulz starb dreizehn Jahre vor der Geburt des Bayreuther Meisters), „Der Ritter und die Königstochter“ (eine Volksweise von Unbekannt aus dem Jahre 1830); bei Richard Strauß ist seiner symphonischen Dichtung „Macbeth“ und seines Violinkonzertes zu gedenken, und auf Mozarts „Don Juan“, auf das Motiv des gleich dem „Fliegenden Holländer“ unheimlichen „steinernen Gastes“ wäre wohl auch hinzuweisen (Ouvvertüre Takt 5—8). Über den dritten Satz aus Griegs Peer Gynt-Suite II, über „Peer Gynts Heimkehr“, schreibt Kretzschmar in seinem Führer durch den Konzertsaal: „Der Komposition liegt ein ganz ähnliches Programm zugrunde wie R. Wagners Ouvvertüre zum ‚Fliegenden Holländer‘. Mit ihm begegnet sich Grieg auch thematisch, namentlich der Quintenfall in seinem Hauptmotiv bildet eine für jeden bemerkbare Ähnlichkeit. Das kommt daher, weil der Gehöreindruck des durch die Segel und Taue pfeifenden Sturmes für alle Musiker nahezu derselbe ist. Das ist ein Klang, der unten ansetzt und springend sich nach oben immer mehr zuspitzt.“ Ferner erwähne ich Robert Schumanns „Neujahrslied“, desselben

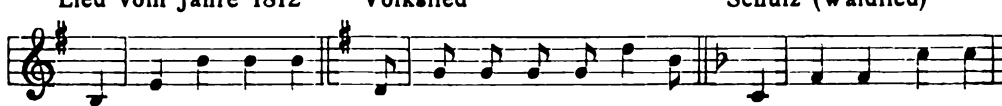
Ouvertüre „Julius Cäsar“ und Chorballade (für Männerchor) „Das Glück von Edenhall“, das Baßthema im Finale von Beethovens „Eroica“-Symphonie, sowie dessen das gleiche Thema verwertende Klaviervariationen op. 35, R. Schumanns Lied „Die alten bösen Lieder“, Franz Schuberts Lied „Wehmut“ („Wenn ich durch Wald und Fluren geh, es wird mir dann so wohl und weh in unruhvoller Brust“), Peter Gasts den Gesang „Tristan mußte ohne Wahl dienen seiner Königinne“ eröffnende Fanfare (op. 2 No. 2), Goldmarks zweite Suite für Violine und Klavier (op. 43, Hauptthema des Schlußsatzes), Chabriers „Gwendoline“ (Haralds markantes, mehrmals repetiertes: „Nous avons frappé des épées“). Doch — genug der mehr oder weniger an das „Holländer“-Motiv gemahnenden Beispiele! Teilen wir diese Quintenthemen in drei Gruppen! 1. Aufstieg:

„Fliegender Holländer“ Mahler (Achte Symphonie)




a - mo - rem cor - di - bus

Lied vom Jahre 1812 Volkslied Schulz (Waldlied)

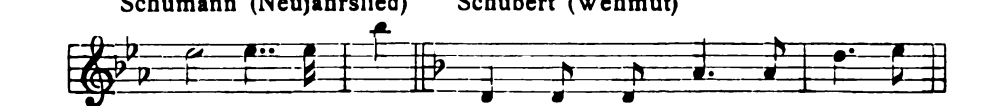


O Dan-ne-bom, o Was bla-sen die Trompe-ten? Wenn hier nun kah-ler

R. Strauß (Macbeth) Grieg (Peer Gynts Heimkehr)

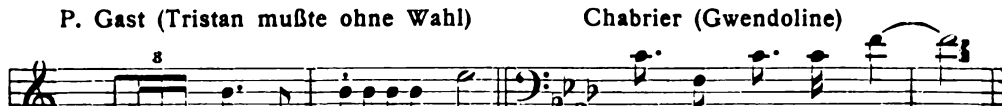


Schumann (Neujahrslied) Schubert (Wehmut)



Feierlich Wenn ich durch Wald und Flu-ren

P. Gast (Tristan mußte ohne Wahl) Chabrier (Gwendoline)



schmetternd Nous a - vons frap - pé

Von früher gebrachten Zitaten gehören zu dieser Gruppe der Schlachtruf aus den „Makkabäern“ und Volkmanns „Richard III.“, der Jagdruf aus „Tannhäuser“, Wotans Ruf nach Loge („Walküre“), Siegfrieds „Hoho! Hohei!“ im ersten Schmiedeliede, Rezniceks „Till“-Motiv, Strauß' „Zarathustra“ (Natursymbol) u. a.

Die zweite Gruppe zeigt das umgekehrte Bild, den Abstieg:

Bruckner (Dritte Symphonie) derselbe (Scherzo aus der Siebenten Symphonie)



Strauß (Violinkonzert)



Mozart (Don Juan)

Schumann



derselbe (Julius Cäsar-Ouvertüre)



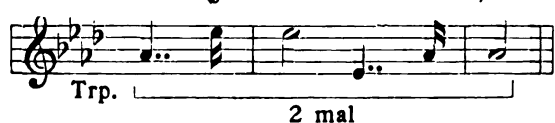
Unter den früher vermerkten Notenbeispielen kommen hier u. a. in Betracht: Chopins A-dur Polonaise und Beethovens Neunte (1. Satz). Als dritte Gruppe führe ich Themen an, die eine Umstellung der beiden Hälften des „Holländer“-Motives darstellen; während dieses nach der Quarte die Quinte bringt, beginnen die nachstehenden Zitate mit der Quinte und lassen die Quarte folgen. (Nebenbei: Quinte-Frage, Quarte-Antwort.) Die erste Gruppe schloß mit dem hohen Ton, die zweite mit dem tiefen, die dritte nun entscheidet sich für den Mittelweg, für den Mittelton im Anfang und Ende.

Beethoven (Eroica-Variationen)

Schumann (Glück von Edenhall)



derselbe (Julius Cäsar-Ouvertüre)



Man vgl. auch den früher notierten Schlachtruf aus Kretschmers „Geisterschlacht“.

Ich wies bereits darauf hin, daß die Zukunft gewöhnlich trägt, und daß das Intervall der Zukunft, die Quinte, dementsprechend als lugvolles

Bild angewandt wird. So finden wir z. B. die Quinte als Signum des lugvollen Loge, des Betrugers und der Lüge im „Rheingold“. Im „Tristan“ gedenkt Isolde der wider die Wahrheit sündigenden Angabe des Helden, sein Name sei „Tantris“, mit der lugvollen Quinte. Auch des lugvollen Beckmesser Hohnmotiv mag hier Aufnahme finden. Doch muß bei derartigen Lugthemen nicht übersehen werden, daß die Chromatik, die Verschiebung der Quinten um Halbtöne, an dem Zustandekommen solchen trügerischen, unverlässlichen Charakters stark beteiligt ist: schnell wechselnde Tonart, lugvolle Tonart, lugvolles Wesen. Man betrachte daraufhin:

Rheingold (Loge)



ebenda



Fafner: Ge - treu-ster Bru-der, merkst du nun den Be - trug?

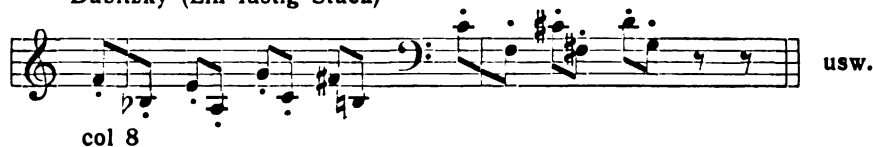
Tristan

Meisters (Beckmesser)



Der „Tan - tris“ mit sorgender
List sich nannte, als Tri - stan Isolde ihn
bald erkannte

Dubitzky (Ein lustig Stück)



col 8

Abwärts gehende Quintensprünge sind seit Wagners Preislied in den „Meistersingern“ besonders in Kantilenen sehr beliebt. Indes — auch vor Wagner waren diese Melodieschritte wohlbekannt. Hier einige Belege:

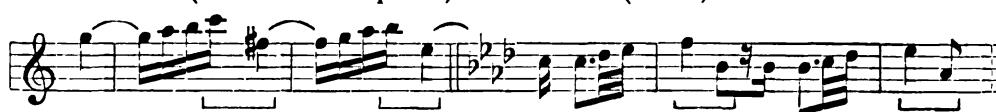
Bach (Wohlt. Klavier, Fuge 4)

Clementi (Gradus ad Parn. No. 90)

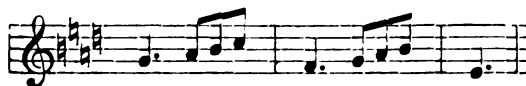


Beethoven (Klaviersonate op. 101)

Rossini (Moses)



Meistersinger (Preislied)



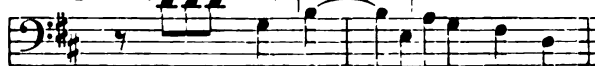
Unter den vorstehenden Notenbeispielen prangt an erster Stelle der Name Bach; in des Thomaskantors „Wohltemperiertem Klavier“ stoßen wir nicht selten auf eine für das Fugenthema bedeutsame Quinte. Das Hervortreten derselben ist allerdings zumeist auch auf den Umstand zu setzen, daß die Quinte in diesen Fugenthemen häufig das größte Intervall darstellt; je größer aber ein Intervall, desto mächtiger ist seine Wirkung. Einige Takte aus dem großen Bach-Werke:

II. Teil, Fuge 2

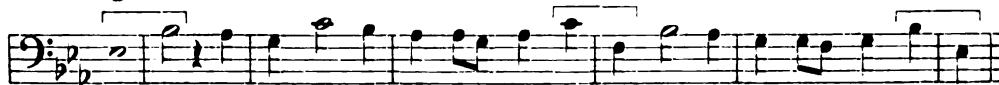
Fuge 3



Fuge 5



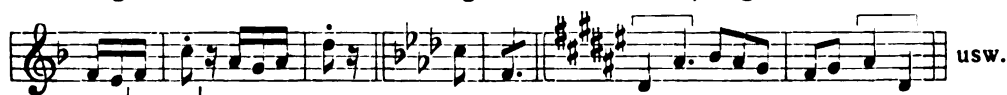
Fuge 7



Fuge 11

Fuge 12

I. Teil, Fuge 8



usw.

Franz Liszt bringt in seinem „Christus“-Oratorium folgendes kühne Fugenthema:

Allo. mosso

Christus vin-cit, Christus reg-nat, Christus im-pe-rat in sem-pi - ter - na

Den vier ersten Taktten begegnen wir in der Umstellung 2-1-3-4 in desselben Meisters ebenfalls „imperatorischem“ „Faust“-Thema in gleicher Tonart wieder:

„Faust“-Symphonie (1. Satz)



Schließlich sei, nachdem wir der kirchlichen Fuge einen Blick gegönnt haben, auch dem Choral ein solcher zugestanden. Unter den Chorälen, die mit dem aufsteigenden Quintenschritt beginnen, zeigen sich: „Aus meines Herzens Grunde“, „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“, „Erschienen ist der herrlich Tag“, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, „Valet will ich dir geben“, „Alles ist an Gottes Segen“, „In dich hab' ich gehoffet“, „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“, „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“. Mit dem absteigenden Quintenschritt setzt ein: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, „Nun sich der Tag geendet hat“.

Der letzte Choral gemahnt mich durch sein „Nun sich geendet hat“ an das löbliche Schlußwort „Ende“. Ich beende also meine Betrachtungen über die „Quinte“ (. . . War mir's doch, als hörte ich jemand meinen „Schluß-Entschluß mit dem Ausruf begrüßen:



. . . je nun!)

DEUTSCHE MUSIK IN OSTASIEN

VON DR. GEORG CRUSEN IN TSINGTAU, ZURZEIT IN SHANGHAI

Der große Krieg hat uns völlig auf uns selbst gestellt. Nicht nur bei den Feinden, auch bei den Neutralen (wenn es solche überhaupt noch gibt) finden wir eine ausgesprochene, meist leidenschaftliche, nicht selten gehässige Abkehr von deutschem Wesen. Wer Sinn für Humor besitzt, kann seine Freude haben an den kindlichen Versuchen, nachzuweisen, daß Deutschland auf keinem Gebiete — mit Ausnahme des Militarismus — etwas geleistet hat. Der „Japan Advertiser“, eine in Tokio in englischer Sprache erscheinende amerikanische Zeitung, beantwortete kürzlich im Briefkasten eine Anfrage nach den bedeutendsten Männern auf dem Gebiete der Elektrizität; die Antwort enthielt zwölf Namen, darunter keinen Deutschen. Nur die deutsche Musik scheint bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme zu machen: die Franzosen haben nicht aufgehört, für Wagner zu schwärmen, und in England werden nicht nur Händel und Mendelssohn weitergespielt, die dort mehr oder weniger als akklimatisiert betrachtet werden, sondern auch Beethoven, Schubert und Brahms.

Das gilt auch für die deutsche Musik in Ostasien, oder galt wenigstens bis vor kurzem. Vertreten ist sie hier durch die Kapelle des zur Besatzung von Tsingtau gehörigen III. Seebataillons und die Musikabteilung des Vereins für Kunst und Wissenschaft in Tsingtau, durch die deutschen Professoren der Kaiserlich Japanischen Hochschule für Musik in Tokio und durch die unter deutscher Leitung stehende Städtische Kapelle in Shanghai. Die übrigen großen Städte Ostasiens haben kein Musikleben aufzuweisen, das eine besondere ausführliche Erwähnung verdiente; selbst in den Großstädten Kobe, Peking, Hongkong und Hankau beschränkt es sich auf gelegentliche Konzerte, deren Programme meist von ansässigen Dilettanten bestritten werden, und nur Tientsin und Yokohama nehmen eine Sonderstellung ein. Letzteres ist auch musikalisch ein Vorort von Tokio, von dem es in halbstündiger Bahnfahrt zu erreichen ist, und in Tientsin sorgten bisher gelegentliche Konzerte der Tsingtauer Kapelle in Verbindung mit Frau Elsa von Hannekens unermüdlicher Propaganda für die Erweiterung und Erhaltung des Interesses an guter Musik. Frau von Hanneken, eine Schülerin Etelka Gersters und selbst eine hervorragende Sängerin, ist auch dem deutschen Publikum nicht unbekannt. Was sonst in Ostasien an Musik gemacht wird, erhebt sich wohl kaum über einen gut gemeinten Dilettantismus.

Über die Verhältnisse in Japan habe ich im 1. Heft des I. Jahrganges der „Musik“ berichtet. Was in Japan an ernsthafter, wertvoller Musik ge-

leistet wird, beruht auf der Arbeit deutscher Künstler. Professor August Junker aus Stolberg bei Aachen, von 1899 bis 1912 künstlerischer Leiter der Kaiserlichen Musikschule, hat nicht nur dieser — in erster Linie der Ausbildung von Musiklehrern für Schulen dienenden — Anstalt ihre jetzige Organisation gegeben und die Schule aus einem kleinem Institut zu einem der größten Konservatorien entwickelt, sondern auch in der von ihm gegründeten Beethoven-Gesellschaft zum ersten Male regelmäßige Abonnementskonzerte veranstaltet, in denen dem schlechten Geschmack keinerlei Konzessionen gemacht wurden. Die auf seine Veranlassung herangezogenen deutschen Künstler sind auch nach Ausbruch des Krieges in ihren Stellungen geblieben, wie ja überhaupt die japanische Regierung eine gewisse Ruhe bewahrt und z. B. weder die Deutschen in ihrer Gesamtheit aus Japan ausgewiesen, noch den Handel mit Deutschen verboten hat. Es sind die Herren Scholz (Violine) und Werckmeister (Cello) sowie Frau Hanka Petzold-Schelderup (Klavier und Gesang), die, obwohl von Geburt Norwegerin, doch nicht nur infolge ihrer Verheiratung mit dem deutschen Schriftsteller Fritz Petzold, sondern auch ihrer künstlerischen Richtung nach zu uns gerechnet werden muß.

Die öffentliche Wirksamkeit dieser Künstler scheint, wie das nicht anders zu erwarten war, durch den Krieg stark eingeschränkt zu sein. Immerhin haben sie in dem letzten Konzert der Musikschule, dessen Programm vorwiegend deutsch war, mitgewirkt und lebhaften Beifall gefunden. Das hat wohl einen britischen Patrioten zu einem „Eingesandt“ an die erwähnte amerikanische Zeitung veranlaßt, in dem er es als „german insolence“ bezeichnet, daß Angehörige einer Nation von Mördern und Seeräubern es wagen, in einem mit Deutschland im Kriege befindlichen Lande öffentlich aufzutreten, und als bedauerlich, daß ein Mitglied der englischen Botschaft dem Konzert beigewohnt habe. Die deutschen Künstler werden sich über den Angriff kaum aufregen; denn soweit mir die Verhältnisse in den Fremdenkolonien Japans bekannt sind, dürfte der ungenannte Patriot selbst von seinen Landsleuten nur den weniger guten Teil hinter sich haben. Ich erwähne den Vorfall, weil ich in deutschen Zeitungen gelesen habe, daß in der Heimat von einzelnen den deutschen Dozenten, Lehrern und Künstlern überhaupt ein Vorwurf daraus gemacht wird, daß sie nach Ausbruch des Krieges zwischen Deutschland und Japan im Dienste der japanischen Regierung geblieben sind. Diese Kritik wird den tatsächlichen Verhältnissen nicht gerecht. Der Krieg Japans gegen Deutschland ist kein volkstümlicher Feldzug, sondern ein geschäftliches Unternehmen, das auf der Grundlage des englisch-japanischen Bündnisses nur möglich geworden ist durch das Zusammentreffen einer Reihe von Umständen. Die mächtigsten davon sind, daß gleichzeitig der in der auswärtigen Politik völlig ungeschickte Ministerpräsident Graf Okuma einen gänzlich anglisierten, gewissenlosen

und auf Augenblickserfolge bedachten Minister des Äußeren (Baron Kato) zur Seite hatte, der an die Instinkte des Mob appellierte und damit die durch den Genro (die älteren Staatsmänner) und die deutschfreundliche Militärpartei vertretenen ruhigen Elemente kaltstellte. Jetzt ist der Katzenjammer längst da, der Sturz des Ministeriums Okuma ist nur noch eine Frage von Monaten, und nach Niederwerfung unserer europäischen Feinde wird es nur von Deutschland abhängen, ob die freundschaftlichen Beziehungen zu Japan wieder aufgenommen werden sollen. Unter diesen — bei Beginn des Krieges schon vorauszusehenden — Umständen wäre es falsch gewesen, die bisher in den Händen von Deutschen befindlichen Stellungen ohne Not Angehörigen feindlicher Nationen zu überlassen, die naturgemäß mit mehrjährigen Verträgen angestellt und schon aus praktischen Gründen nicht so leicht zu beseitigen gewesen wären.

Die Kapelle des III. Seebataillons hat als Teil der in Tsingtau tätig gewesenen Rote-Kreuz-Organisation am 5. Juni die Rückreise nach Deutschland auf dem Wege über Amerika angetreten. Damit ist ihre mehr als fünfzehnjährige, an Arbeit, aber auch an Erfolgen reiche Wirksamkeit in Ostasien zu einem, wenn auch hoffentlich nur vorübergehenden, Abschluß gebracht. Die Urgeschichte der Kapelle ist in mystisches Dunkel getaucht, dessen Erhellung hier nicht versucht werden soll. Ihre eigentliche Geschichte beginnt im Frühjahr 1903 mit der Ankunft des noch sehr jungen, aber energischen und tüchtigen damaligen Stabshoboisten O. K. Wille. Als er kam, werden ihm zuweilen die Haare zu Berge gestanden haben, denn es gab wohl kaum eine schlechtere Bataillonskapelle; jetzt beim Scheiden kann er mit Stolz behaupten, daß es nicht viele gleichwertige oder gar bessere geben wird. Allerdings ist sie im Laufe der Jahre über den Rahmen einer Bataillonsmusik erheblich hinausgewachsen; denn Herr Wille hat es verstanden, für seinen Plan, mit Hilfe eines leistungsfähigen deutschen Orchester für das Deutschtum in Ostasien Propaganda zu machen, die Unterstützung seiner Vorgesetzten, der Gouverneure v. Truppel und Meyer-Waldeck, zu gewinnen. So zählte die Kapelle anstatt der früheren 18 zuletzt über 40 Mitglieder und besaß die erforderlichen Instrumente (Harfe, Englischhorn, Baßklarinette, Kontrafagott), um auch moderne Musik vorführen zu können.

Über die Tätigkeit der Kapelle im einzelnen habe ich in der „Musik“ regelmäßig berichtet und möchte mich hier nicht wiederholen. Schon ein Vergleich der Programme aus den ersten Jahren mit denen aus der letzten Zeit beweist die erreichten Fortschritte. Um das mit ernsthafter Musik noch wenig vertraute, außerdem in der jungen Kolonie noch wenig zahlreiche Publikum heranzuziehen, mußten anfangs unter der Firma „Symphoniekonzert“ ziemlich bunte Programme aufgestellt werden. In den letzten Jahren dagegen gab es für Liebhaber leichter Musik populäre Konzerte nach dem Muster der Berliner Philharmonischen, für Freunde ernster Kunst aber jeden

Winter 6 bis 10 Symphoniekonzerte, deren Programme es vielfach mit denen großer heimischer Konzertinstitute aufnehmen konnten. Sogar mit Neuauführungen lebender Komponisten hatten wir es recht gut: Kaun, Sibelius, Humperdinck, Borodin, Weingartner,² Boehe, Suk, Schillings, um nur einige Namen zu erwähnen, sind in Tsingtau rechtzeitig zu Wort gekommen. Und wenn auf den Programmen der Name Richard Strauß fast gänzlich fehlt, so liegt das nicht an Herrn Wille, sondern daran, daß dieser Künstler — oder sein Verleger? — seine Werke nur zu Preisen zur Verfügung stellen wollte, die für Ostasien unerschwinglich waren. Denn leider hielten mit den künstlerischen Erfolgen dieser Konzerte die materiellen nicht annähernd Schritt. Vielen war diese Art der Kunst zu ernst; manche blieben auch in echt deutscher Eigenbrödelei fort, weil die Programme ihnen zu klassisch oder zu modern, oder ich weiß nicht, was sonst noch, waren; das größte Hemmnis aber war die in Ostasien grassierende offizielle Geselligkeit, die nicht etwa zu verwechseln ist mit der echt deutschen Gastlichkeit, sondern zur Pflicht erhoben und, mit einem grämlichen Ernst betrieben, über Leichen schreitend, allen vernünftigen, nicht materiellen Bestrebungen hindernd in den Weg tritt. So haben jahrelang in einem Orte, in dem wandernde englische Operettengesellschaften fünften Ranges vor 500 Leuten mit einem Orchester von 8 Mann einen kümmerlichen Auszug aus der „Lustigen Witwe“ aufführen konnten, die Symphoniekonzerte der Kapelle vor einem Stammpublikum von 60 bis 80 Hörern stattgefunden und nicht nur nichts eingebracht, sondern Zuschüsse erfordert. Daß sie trotzdem immer durch wochenlange Proben auf das sorgfältigste vorbereitet waren und mit einem Enthusiasmus dargeboten wurden, zu dem der leere Saal in melancholischem Gegensatz stand, spricht für den Idealismus des Dirigenten und den guten Geist, den er seinem Orchester einzuflößen verstanden hat. Das muß um so mehr anerkannt werden, als die Musiker auch durch Tätigkeit außerhalb des Konzertsaales in dem kleinen und sehr teuren Tsingtau nicht soviel verdienen konnten, wie die Mitglieder der deutschen Militärkapellen. Der Wechsel im Personal, von dem ein Teil auch aus klimatischen Gründen frühzeitig nach Deutschland zurückkehren muß, war daher unerfreulich groß, und nicht selten wechselte im Frühjahr fast die Hälfte der Mitglieder, so daß alle Werke mehr oder weniger neu einstudiert werden mußten. Einen Ersatz für die geringere Anteilnahme der Tsingtauer fanden Kapelle und Dirigent bei den regelmäßigen jährlichen Gastspielreisen nach Shanghai, Tschifu, Tientsin und Peking, wo sie von vorneherein eines begeisterten Empfanges und voller Säle sicher sein konnten. Wenn auch in Tsingtau selbst die dort ansässigen Ausländer und die zahlreichen durchreisenden Nichtdeutschen Gelegenheit gehabt haben, die Kapelle zu hören, so haben doch noch mehr diese Konzertreisen zur Propaganda für deutsche Musik beigetragen, und Herr Musikmeister Wille konnte die Heimreise mit der Gewißheit antreten, seine Aufgabe gelöst zu haben.

Dem „Verein für Kunst und Wissenschaft“ war naturgemäß eine derartige Wirksamkeit außerhalb des deutschen Schutzgebietes nicht vergönnt. Gegründet im Sommer 1906, hat er in den acht Jahren seiner Tätigkeit versucht, durch seine drei Abteilungen (für dramatische Kunst, für Musik, für Wissenschaft und bildende Kunst) Interesse und Verständnis für diese Gebiete zu erwecken. Über die Arbeit der mir unterstellten musikalischen Abteilung sind die Leser der „Musik“ durch meine fortlaufenden Berichte orientiert. Nur an einige Veranstaltungen größerer Art möchte ich hier erinnern: das Eröffnungskonzert im Sommer 1906 unter Mitwirkung der (damals in Abwesenheit des Herrn Wille) von Prof. August Junker aus Tokio geleiteten Bataillonskapelle, die Opern-Aufführungen („Zar und Zimmermann“, „Joseph in Ägypten“, „Verlobung bei der Laterne“), die Vorführung größerer Chorwerke, wie „Requiem“ von Cherubini und von Mozart, „Paradies und Peri“, „Schöpfung“, „Jahreszeiten“, Robert Kahns „Sommerabend“, „Erlkönigs Tochter“ von Gade, der erste Teil der „Matthäus-Passion“, Mendelssohns „Walpurgisnacht“, ferner — in den Konzerten der Bataillonskapelle — Beethovens Chorphantasie und Webers „Preciosa“-Musik. Daneben fanden zahlreiche Kirchenkonzerte, Lieder-, Klavier- und Kammermusik-Abende, sowie Konzerte mit gemischtem Programm statt, viele davon unter Mitwirkung der Kapelle. Als der Krieg ausbrach, hatte der dem Verein angegliederte Gemischte Chor die für die kleine Kolonie stattliche Anzahl von 75 Mitgliedern erreicht und als letztes Konzert vor der Sommerhitze das XXVIII. (Aufführung der „Jahreszeiten“) stattgefunden. Die beispiellosen Erfolge der deutschen Waffen berechtigen zu der Hoffnung, daß wir nach dem Frieden imstande sein werden, im wieder deutsch gewordenen Tsingtau unsere Bestrebungen wiederaufzunehmen; aber es wird ein Anfang von vorne an sein müssen und lange dauern, bis der jetzige Stand wiedererreicht sein wird.

Vor einer ähnlichen gewaltsamen Unterbrechung ihrer künstlerischen Tätigkeit ist die Städtische Kapelle in Shanghai bisher bewahrt geblieben. Auch sie verdankt alles, was sie leistet, der Energie und der hohen künstlerischen Befähigung ihres jetzigen Leiters, Prof. Rudolf Buck, den deutschen und speziell den Berliner Musikfreunden wohlbekannt als langjähriger Kritiker der Berliner „Neuesten Nachrichten“ und als Schöpfer wertvoller Lieder nach Texten von C. F. Meyer, Uhland, Liliencron u. a. m. Auch er fand haarsträubende Zustände vor, als er Ende 1906 in Shanghai ankam, und hat darüber in Nr. 40 der (früher Leßmannschen) „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 30. September 1910 amüsant geplaudert. Die „Public Band“, wie sie offiziell heißt, steht im Dienste der Stadtverwaltung der Internationalen Niederlassung von Shanghai, eines Gebildes, deren staats-

völker- und verwaltungsrechtliche Stellung meinen juristischen Fachgenossen höchst interessante Probleme liefert. Im Frieden besteht sie aus 35 Musikern, nämlich 14 Deutschen und 21 Tagalen aus Manila, d. h. an jedem Instrument wirkt mindestens ein Deutscher, der von einem oder mehreren Manilaleuten unterstützt wird. Diese Tagalen sind in Ostasien wegen ihrer musikalischen Begabung bekannt, die sie zur schnellen Erwerbung technischer Fertigkeiten befähigt, während sie wenig Initiative und Empfindung haben.

Die öffentliche Tätigkeit der Kapelle zerfällt in zwei verschiedenartige Zweige. Im Sommer hat sie fast täglich, teils in einem der beiden öffentlichen Parks, teils auf dem Rennplatz Promenadenkonzerte zu veranstalten, die natürlich leichter Musik gewidmet sind und auch nicht von dem Dirigenten, sondern vom Konzertmeister geleitet werden. Im Winter dagegen findet jeden Sonntag von 4 $\frac{1}{2}$ bis 6 Uhr in der „Stadthalle“ ein ernstes Konzert statt, und diese Konzerte sind es, die einen Künstler veranlassen können, die Dirigentenstelle trotz mancherlei sonstiger Schattenseiten als Lebensaufgabe zu betrachten. Sie haben nämlich das Eigenartige, daß ihr Besuch völlig unentgeltlich ist; selbst die in Deutschland bei Gratis-Veranstaltungen übliche Form der Schröpfung durch ein hohes Garderobengeld fällt hier weg. Die sehr bedeutenden Kosten der Unterhaltung der Kapelle, die sich auf 55000 Taels, gleich etwa 150000 Mk., jährlich belaufen, werden bis auf einen kleinen Beitrag der benachbarten französischen Niederlassung von den Steuergeldern der Internationalen Niederlassung getragen. Und diese sind, was weiter bemerkenswert ist, zu etwa drei Vierteln Engländer, die Stadtverwaltung selbst sogar fast ganz englisch. Und diese englische Stadtverwaltung hat auch nach dem Kriege der Kapelle ihr volles Interesse bewahrt und ihre Tätigkeit in jeder Weise gefördert, nicht ohne dafür von einzelnen weniger hochstehenden Engländern in der Presse angegriffen worden zu sein. In einer Zeit, die so wenig Gelegenheit gibt, von unserem Hauptfeinde Gutes zu sagen, verlangt die Gerechtigkeit diese Feststellungen. Sie sollten den deutschen Städten Gelegenheit geben, darüber nachzudenken, ob nicht ähnliche unentgeltliche Konzerte auch in Deutschland möglich sind. An aufmerksamen und dankbaren Hörern wird es ihnen, namentlich wenn die Konzerte ebenfalls am Sonntagnachmittag stattfinden, ebensowenig fehlen, wie der Städtischen Kapelle in Shanghai. Freilich müssen sie einen Leiter haben, der neben den nötigen musikalischen Vorbedingungen auch den Takt und das Geschick besitzt, sein Publikum heranzuziehen und zu fesseln. Als Prof. Buck sein Amt antrat, war die Kapelle jahrelang in den Händen eines italienischen Maestro gewesen, der sich anscheinend seine Arbeit leicht gemacht hatte; die Sonntagskonzerte waren ein beliebter Tummelplatz für chinesische Kindermädchen mit ihren europäischen Schutzbefohlenen.

Heute ist Kindern unter zehn Jahren der Eintritt nicht gestattet und der Saal bis auf den letzten Platz besetzt von etwa tausend Hörern, die lautlos den Darbietungen folgen. Das Geheimnis dieses Erfolges liegt zunächst in der Rücksichtnahme auf die Wünsche des hiesigen, aus Angehörigen aller Nationen zusammengesetzten Publikums. Die Programme bestehen gewöhnlich aus vier oder fünf Nummern, einer Symphonie oder Suite, einer Ouvertüre und einigen zur besseren Salonmusik gehörenden Werken. Künstlerisch Wertloses ist ausgeschlossen oder wird doch wenigstens nur ganz selten in der Form der hier beliebten Opern-Phantasieen geboten. Diese Art von Programmen liebt das hiesige Publikum; für die ganz hohe Kunst ist nur ein kleiner Bruchteil reif; Bach, Gluck, Beethoven, Brahms, Hugo Wolf fehlen deshalb fast ganz, und auch Mozart und Schubert erscheinen nur selten auf den Programmen. Einen großen Raum nehmen ein Tschaikowsky, Saint-Saëns, Schumann, vor allem aber Liszt und Wagner. Häufig stellen hiesige Künstler und Musikfreunde als Solisten ihre Kräfte in den Dienst der guten Sache; so hörten wir in diesem Winter die ausgezeichnete norwegische Sängerin Frau Thue, verschiedene Pianistinnen (Magda von der Leithen, Frau Powell, Frau Cochrane) und die tüchtige englische Geigerin Alice Machod. Die Vorführungen selbst stehen auf bedeutender Höhe; Prof. Buck ist ein feinfühleriger Dirigent und er versteht es meisterhaft, die verborgenen Schönheiten einer Partitur ans Licht zu bringen. Was dem Orchester zurzeit fehlt, ist der volle Klang des Streichorchesters; die Manila-Musiker haben wenig Ton, und fünf der deutschen Streicher, darunter der tüchtige Konzertmeister Millies, sind in Japan kriegsgefangen.

Auch auf anderen Gebieten hat Prof. Buck anregend gewirkt. Er ist Leiter des kleinen, aber gut disziplinierten Deutschen Männerchors und hatte vor dem Kriege einen Versuch gemacht, neben den Sonntagskonzerten abendliche Abonnementskonzerte der Kapelle einzuführen, in denen auch Solisten auftreten und Chorwerke aufgeführt werden sollten. Wenn es gelingt, diese Bestrebungen nach dem Kriege wieder aufzunehmen, so wäre damit ein Ersatz geschaffen für die Konzerte des leider eingegangenen Deutschen Konzert-Vereins. Daß dieser mit einem ausgezeichneten Programm gegründete Verein sich aus Gründen, die mit Musik wenig zu tun haben, nur einige Jahre hat halten können, ist im Interesse des Deutschtums lebhaft zu bedauern; denn er hätte auf dem Gebiete der Propaganda für gute Musik eine ausgezeichnete Ergänzung der Bestrebungen der Kapelle bilden können. Zurzeit besteht an ernstesten Musikvereinigungen nur noch die „Shanghai Chamber Music-Society“, in der, wenn auch meist von Nichtdeutschen ausgeführt, die deutsche Kammermusik einen breiten Raum einnimmt.

Was nach dem Frieden werden wird — wer kann es heute sagen! Daß die hiesige Kapelle in ihrer jetzigen Zusammensetzung erhalten bleibt, ist wahrscheinlich. In Tsingtau, über dem hoffentlich bald wieder die deutsche Flagge weht, werden wir von vorne anfangen müssen und Jahre gebrauchen, um dahin zu kommen, wo wir bei Ausbruch des Krieges waren. Aber an dem guten Willen dazu wird es nicht fehlen, wenn nur die maßgebenden Instanzen in Deutschland bereit sind, die äußeren Mittel dazu zur Verfügung zu stellen.

LIEDER VON MOUSSORGSKY¹⁾

VON ALEXANDER JEMNITZ IN BUDAPEST

Der Verlag Peters hat zum erstenmal eine Übersicht gestattende größere Auswahl der Lieder (zwölf) in nur deutscher Sprache erscheinen lassen. Die Vorzüge solcher eintextigen Liederausgaben sind ersichtlich, denn sie gewinnen an Lesbarkeit, sowohl der Worte, als durch Vermeidung der hieroglyphisch hinauf- und hinuntergeführten Notenköpfe auch der Noten.

Die vier ersten Lieder gehören einem Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“ an, dessen Verfasser A. Golenischtschew-Kutusow ist. Soweit sich so etwas nach der Übersetzung beurteilen läßt, machen die Gedichte keinen künstlerischen Eindruck. Sie bleiben ganz im Stofflichen stecken und erheben sich nicht zur Ausgestaltung der Idee. Da sie sich ausschließlich symbolistischer Mittel bedienen, wirken sie farblos und erreichen nicht die beabsichtigte Anschaulichkeit, kommen aber durch ihre wirksamen Situationen und deren Möglichkeiten dem Komponisten sehr entgegen.

Das erste Gedicht heißt „Trepak“. Ein Winterbild. Ein Bauer kommt durch die nächtliche Schneelandschaft; er ist schwer betrunken. Seine Müdigkeit und sein Bedürfnis, sich etwas auszuruhen, dessen Befriedigung mit sicherem Tode droht, wird personifiziert: der Tod erscheint ihm und lockt ihn zu kurzer Rast. Ein d-moll Thema, ein echt russisches Motiv, wird fortwährend wiederholt und nur die Situation charakterisierend variiert. Es erhebt sich, den Sturm der Schneeflocken malend, über chromatische Zweiunddreißigstelgänge, die auf eine Sechzehntelbewegung zurückgehen, um sich schließlich auf Achtel-Triolen zu beruhigen. Die Verführung des Todes wird immer suggestiver, der Bauer erliegt ihr, mit leeren Quinten klingt das Lied aus. — Gleich bei dieser ersten flüchtigen Bekanntschaft mit dem Schaffen Moussorgsky's packt einen seine hervorragende Charakterisierungsgabe. Sie wirkt zwar im Gesamtbild oft etwas erklügelt und durchaus reflexionsgeboren, doch immer derartig unzweideutig und prägnant, daß sie jeglichen Vorwurf zum Schweigen bringt. Das Gedicht schiebt sich, wie in den meisten Liederschöpfungen Moussorgsky's, unter seiner Hand auseinander, es weitet sich zusehends und wird zu einer dramatischen Szene voller Farbe, Kraft und Wirklichkeit.

Das zweite Lied ist ein „Wiegenlied“. Die Mutter sitzt bei ihrem schwerkranken Kind. Doch der Tod will es besser warten und verspricht seine Schmerzen eher zu lindern. Nach einer düsteren Einführung in

¹⁾ Dieser Artikel ist vor Ausbruch des Krieges angenommen worden. Da wir „Barbaren“ nicht mit toten Komponisten feindlicher Völker Krieg führen, tragen wir kein Bedenken, die Studie von Alexander Jemnitz zu veröffentlichen. Red.

fis-moll, in der die Stelle „Da in des Morgenscheins dämmerndem Grauen . . .“ mit dem lydisch erhöhten His von großer Wirkung ist, werden in dem sich nun zwischen Mutter und Tod entwickelnden Zwiegespräch die beiden musikalisch scharf unterschieden und gegenübergestellt. Während die Stimme der Mutter größtenteils rezitativisch geführt wird, erhält der Tod zwei melodisch sehr eindringliche Motive, das eine für die Mutter („Hast zu erschrecken nicht“) sich von fis-moll nach A-dur wendend, ruhig und majestätisch, das andere fürs Kind („Schlafe, mein Kind, schlafe ein“) mit Schluß in a-moll, einschmeichelnd und weich, das eigentliche Wiegenthema. Die Mutter erfaßt die Angst, sie beschwört den Tod, sich zu entfernen; ihre Rezitative werden immer erregter, bei „Wehe, hab' Mitleid“ steigern sie sich zu leidenschaftlichen Sekundenfortschreitungen, die gut erfunden sind. Doch ihr Flehen bleibt vergebens, der Tod hat dem Kinde Erlösung gebracht. Als Gegensatz zur Verzweiflung der Mutter kann vom Sänger am Schluß durch das Herausarbeiten der verklärten Friedensstimmung am Lager des gestorbenen Kindes eine Versöhnung und dadurch der Figur des Todes ein neuer, milderer Zug gegeben werden, durch den sein Bild belebt und die Typisierung der Lieder vermieden werden würde, was namentlich für Gesamtaufführungen von Vorteil wäre. — So knapp und vorzüglich auch die Mittel des Komponisten sind, werden in diesem Liede auch schon seine Mängel augenfällig. Die Rezitative der Mutter sind thematisch willkürlich und zusammenhanglos aneinander gereiht, anstatt auseinander entwickelt zu sein. Die beiden Motive des Todes werden mit kleinen oder gar keinen Veränderungen fortwährend wiederholt, sie wachsen nicht im weiteren Verlauf. Die Einfälle sind hervorragend, aber die Technik des Komponisten ist mangelhaft, er weiß mit ihnen nichts anzufangen. Er wiederholt die Gedanken oder läßt sie fallen und bringt etwas Neues. Das ist ein untrügliches Zeichen des Dilettantismus. Moussorgsky ist reich an Phantasie und Erfindung, doch es fehlt ihm am Können zu deren wirklicher Verwertung.

Es folgt das „Ständchen“, das der Tod als Liebhaber vor dem Fenster eines kranken Mädchens singt. Eine das Gitarrenzupfen nachahmende Bewegung begleitet das etwas flach geratene Ständchenthema in es-moll, das leider wieder viel zu oft gebracht wird. Bei den Worten „dein Bestes im Sinn“ findet sich eine durch harmonische Erweiterung des vorhergehenden Taktes erreichte wohlklingende Wendung nach einem Des-dur Nonenakkord. Der Werbegesang wird immer hypnotischer, der Ton erstickt in unterdrückter Glut: sanft, die Sinne betäubend, schleicht der Tod heran und löst ein restloses Sich-Aufgeben aus. Um diesen eigentlichen symbolischen Gehalt des Liedes dem Hörer näher zu bringen, bedarf es hier der zartesten erotischen Farben im Vortrage. „Welch Glück“, flüstert der Tod in ersterbendem Pianissimo, die Musik ist hier stark empfunden,

aber zu mangelhaft gestaltet — und plötzlich, mittelalterlich grotesk, der Triumphschrei: „Du bist mein!“

Als letztes Lied in dieser Reihe steht der „Feldherr“. Eine Schlacht geht zu Ende. Der musikalische Gehalt dieser Einleitung ist schablonenhaft. Dann wird es still, und auf dem mit Gefallenen übersäten Felde erscheint der Tod. Zu den Klängen des polnischen Nationalliedes — diese Gedankenverbindung, obgleich unkünstlerischen Motiven entspringend, ist von ergreifender Wirkung — versammelt er die leblosen Scharen und läßt sie an sich vorbeidefilieren. Dieses Lied ist jeder Weichlichkeit bar und strömt große Kraft aus: hier steht der Heldentod. Auffallen muß, daß die Stimmlage gänzlich von der bisherigen verschieden ist. Während sie sich in den vorhergehenden Liedern nicht über das zweigestrichene D erhoben hat und einen ausgesprochen mittel-tiefen Charakter trägt, macht sie jetzt durch fast ausschließliche Anwendung der höheren Mittellage einen zweifellos tenoralen Eindruck. Es hängt dies mit dem heroisch gefaßten Entwurf zusammen und ist darum bemerkenswert, weil die Ausnutzung der Stimmlagen zum Zweck einer Charakterisierung bei Moussorgsky sonst selten ist. Auch für die folgenden Lieder ist es bezeichnend, daß er in Zwiesgesprächen Kinder und ältere Personen in derselben Stimmlage singen läßt, daß sich aber die beiden Stimmen durch Art ihrer Führung und durch ihren musikalischen Gehalt trotzdem vollkommen voneinander unterscheiden. Und dies ist auch das im eigentlichen Sinne künstlerisch angebrachte Mittel, das der stets äußerlich wirkenden Art des anderen weit überlegen ist.

Wie Bilder ziehen die vier Szenen an einem vorüber, der Vergleich mit Holbein drängt sich unwillkürlich auf. Die Ähnlichkeit der Weltanschauung des Malers und Musikers führen ihn herbei. Beide fühlen sich unwiderstehlich vom Todesgedanken angezogen, der den Schwerpunkt ihrer Vorstellungen bildet, fassungslos bestaunen sie die unendlich mannigfaltigen und ewig gleichen Erscheinungen des Vergehens. Beide bedienen sich derselben Darstellungsweise und symbolisieren den Tod mit den konkretesten Mitteln. In letzterer Zeit hat es Maeterlinck sehr wirkungsvoll mit den entgegengesetzten versucht. Die Mittel sind eben das zeitlich und, man möchte fast sagen, auch örtlich Bedingteste in der Kunst. Wie Holbein in Deutschland nur zu seiner Zeit, so war Moussorgsky zu seiner Zeit nur in Rußland möglich. — Was den Charakter der Musik Moussorgsky's kennzeichnet, ist ihre engste Anlehnung an die Dichtung. Sie ist das freiwillig dienende, weibliche Element, ganz im Sinne Wagners. Dieser unbedingte Anschluß hat aber seinen sich deutlich merkbar machenden Nachteil: die Musik nimmt den inneren Rhythmus der Poesie an. Treibt dieser vorwärts, geht die Musik mit, meistens zu gegenseitigem Nachteile, da sich die beiden Bewegungen nur in den seltensten Fällen harmonisch ver-

binden können, ihre Wirkung gegenseitig beeinträchtigen, und, wird diese Verbindung erreicht, sich gegenseitig überflüssig machen. Hält dieser innere Rhythmus an oder setzt gar zeitweise aus, was sich bei lyrisch ausbreitenden Stellen oft nicht vermeiden läßt, bleibt die Musik ebenfalls zurück, anstatt gerade da einzusetzen und auszugleichen. Die bisher besprochenen Lieder sind sämtlich Beispiele dafür. Wo es sich um fließende, balladeske Stellen handelt, wie das Zwiegespräch im „Wiegenlied“, ist auch die Musik zielbewußt und straff geführt, während sie bei stagnierenden Stellen, wie dem Werbegesang im „Ständchen“ oder der Ansprache im „Feldherr“ sich planlos in Verlegenheitskünsten ergeht. — Das Kunstlied derart entwickeln zu wollen, daß man seine beiden Elemente den gleichen Gesetzen unterstellt — die eigentlich immer nur dem einen Gesetz, dem anderen willkürlichen Zwang bedeuten — ist aussichtslos, denn die Vorbedingungen sind trotz der nahen Verwandtschaft der beiden Künste unüberbrückbar verschieden. Viel ist da durch die Übertragung der Theorie Wagners von der Oper auf das Lied gesündigt worden. Blicke man doch stets und immer wieder zu unseren reinsten Liedwirkungen, zu den Volksliedern, zurück. Welch heterogene Komponenten werden da oft zusammengeführt, wie sehr folgen sie doch ihren innersten und eigensten Gesetzen, und was für vollkommene Zusammenwirkungen ergeben sich dennoch! Der Gesamtstimmungsgehalt ist hier auf beiden Seiten der gleiche. Daß er von Satz zu Satz mit Takt um Takt symmetrisch übereinstimme, wird hier niemals gefordert. Gerade das selbständige Sichausleben beider Teile nach eigenen Voraussetzungen, Bedürfnissen und Vorzügen zeitigt ihre in sich abgeschlossene Ganzheit.

Wenn man sich der zweiten „Aus der Kinderstube“ benannten Gruppe zuwendet, wird man gleich vom veränderten Notenbild überrascht, das auf eine bedeutend spätere Entstehungszeit dieser Kompositionen schließen läßt. Der Grüblergeist Moussorgskys, der unverkennbar schon aus seinen früheren Schöpfungen weht, wagt sich in ihnen vorurteilslos an Prinzipienfragen der Harmonielehre heran. Auffallend ist der häufige Gebrauch des Dominantnonenakkords mit erhöhter Quinte, aus der sich aller Wahrscheinlichkeit nach die Ganztonleiter Debussy's entwickelt hat. Seine Art und Weise ist aber unsystematisch; neben fesselnd interessanten Takten stehen gleich die unbeholfensten angereicht, und dieser häufige Wechsel macht oft den Eindruck der Zerfahrenheit und Stillosigkeit, deren Grund wieder in einer mangelhaften musikalischen Grundbildung zu suchen ist. Diesmal ist Moussorgsky, wie bei seiner großen Oper „Boris Godounow“, sein eigener Textdichter gewesen. Ohne besondere poetische Qualitäten aufzuweisen, ziehen diese kleinen Genrebilder durch ihren psychologischen Gehalt die feine und seelenvolle Beobachtung der Kinderseele an, deren Tonfall nicht nur in den Worten, sondern auch in der Musik einen fast unüber-

troffenen Schilderer hier gefunden hat. Trotz des großen Aufwandes von harmonischen und rhythmischen Mitteln — oder vielleicht gerade durch sie erreicht er einen niedagewesenen, wirklich kindlichen Ausdruck. Denn das naiv-primitive Kindergemüt verträgt und verlangt darum auch starke Reize. Wie eine rote Farbe, wenn sie auf Kinder wirken soll, nicht rot genug gehalten sein kann, so kann ein dissonierender Akkord, wenn's der Zweck erheischt, für sie nicht dissonant genug sein. In jedem Kinderbilderbuch wird dem Rechnung getragen, nur über die Kindermusik herrscht die entgegengesetzte Ansicht, und alles ist bestrebt, sie möglichst zu verwässern. Diese Lieder allein müßten genügen, um dem unglücklichen Aberglaubenein Ende zu machen, der von „schlichten“ Kinderliedern faselt, ohne sich über diese Forderung Rechenschaft zu geben. Es ist die Erfindung unfähiger Komponisten, die ihre blassen Langweiligkeiten, für die sie auf keine andere Weise Verwendung finden können, unter dieser Schutzmarke zu bergen versuchen. Die „Schlichtheit“ ist nachgerade zum bewährtesten Freihafen geworden. Wenn eine allzu belanglose Harmlosigkeit auf gar keinen Anklang rechnen kann, wird sie zum „Kinderlied“ gemacht, und Verleger und Publikum sind abgefunden. Kinder haben ja diesbezüglich nichts zu sagen.

„Mit der Njanja“ ist das erste der sieben Lieder dieser Reihenfolge. Das Kind bittet die alte Amme um ein Märchen, kann sich aber unter seinen Geschichtchen gar nicht für dasjenige entscheiden, das es gerade am liebsten hören möchte. Ob das vom bösen Wolf, „wie er um das Haus im Dunkeln schlich“, oder das vom König, der lahm war, und seiner Frau, die stets den Schnupfen hatte. Die Musik untermalt alles auf kühnste und doch immer drollige und unmittelbare Weise, bei der großen Beweglichkeit des Textes ist sie in ihrem eigensten Element. Die Führung der Singstimme ist dem Geplauder des Kindermundes abgelauscht und alles von einer musterhaft stilisierten Knappheit und Prägnanz, die den Eindruck auf das Kindergemüt nicht verfehlen kann. Es sind eben echte und nicht auf Voraussetzungen beruhende Wirkungen, mit einem Wort — es ist ein echtes Kinderlied.

Es folgt „Im Winkel“, das köstlichste Kindergeraunze, das in Noten festgehalten worden ist. Mit starken dynamischen Wechseln, eigensinnigen Sforzati bis zum belustigend-bemitleidenswerten Schluß „siehst du!“ gibt es auf die ergötzlichste Art das Gequängel wieder, das die Kleinen mit ihrem Schicksal hadernd in solchen Fällen aufzuführen pflegen. Harmonisch ist das Stück durchaus einfach gehalten und steht ganz in F-dur. Der Passagengang der ersten beiden Takte enthält nur die Akkordtöne des dritten Takts, die des Septimenakkords siebenter Stufe mit vertiefter Terz und Septime. Er gibt das musikalische Material für den ersten Teil ab, währenddem die Amme schilt. Die Durchgangsnote As des Anfangs wendet sich schon im

vierten Takt nach A und läßt das F-dur deutlicher hervortreten, bis es beim Übergang zum zweiten Teil zur reinen F-dur Wirkung kommt, die bis zum Schlusse anhält. Der Vorhalt vor dem Grundton, der hier den Dreiklang zu verschleiern sucht, wird im weiteren Verlauf motivisch ausgenutzt. Sogar die den scheinbar harmonisch komplizierten Abschluß bildenden vierzehn letzten Takte bestärken nur die herrschende Tonalität: die kleine Terz der sechsten Stufe, D-F, senkt sich chromatisch über Cis-E und C-Es bis B-D, wobei es noch den hübschen Vorhalt H-Es abgibt. Auf der auf diese Weise erreichten vierten Stufe wird ein zweitaktiges Motiv gebracht und wiederholt, worauf die Wendung nach der Dominante C erfolgt. Also IV.-V.! Nach einem zweitaktigen Orgelpunkt auf der Dominante schließt das Stück, noch chromatisch die zweite Oberdominante berührend, von der Dominante zur Tonika, also vollkommen kadenzenmäßig IV-V-I. Daß sich hier noch ein Des-dur Akkord einschleicht, ist für den eigentlichen harmonischen Verlauf ganz ohne Bedeutung, er kommt hier als Tonart nicht in Betracht, er ist lediglich Farbe, die aufgesetzt wird, um die einfache Struktur zu beleben und zu verwischen. Er ist in seiner Alleinwirkung viel zu schwach, um sich dem herrschenden F-dur gegenüber behaupten zu können, er geht in ihm unter und löst sich als sein Bestandteil auf. Der starke modulatorische Zug unserer heutigen Musik hat anstatt, wie befürchtet wurde, unsere Tonalitätsbegriffe zu untergraben, sie nur gefestigt. Das Ohr wurde gewöhnt, sich im Strome der wechselnden Zusammenklänge auf das Wesentliche zu richten. Hört es irgendwo den Klang Cis-E-Gis, braucht es ihn nicht gleich als cis-moll aufzufassen, das bisher Gehörte wird für seine Wertung ausschlaggebend sein. An eine überhandnehmende Tonart treten jetzt weit höhere Ansprüche heran, sie muß vor allem den Grundton, die Farbe eines Stückes oder eines Teiles desselben angeben, trotz allen Veränderungen immer wieder hindurchgehört werden, auch wenn sie selber gar nicht in klar hervortretender Fassung auftritt. Die gedankenlos-oberflächliche Art, sich von Akkord zu Akkord weiterzutasten und sich bei jedem in seine eigene Tonart zu versetzen, zeugt von Mangel an Überblick und Dispositionsfähigkeit.

„Der Käfer“ ist wieder ein kleines Kabinettstück. Die Begegnung ist ganz in den Riesendimensionen geschildert, in denen sie auf die Vorstellung des Kindes gewirkt hat. Die aufsteigenden, übermäßigen Intervalle über dem chromatischen Figurenwerk des Basses sind keineswegs ironisch gemeint. Derlei unfrohe Überlegenheiten, mit denen sich weniger reiche Gemüter zu entschuldigen pflegen, wenn ihnen solche für sie unlösbare Aufgaben mißglücken und ins Übertriebene, Karikierende geraten, liegen der sich innig einfühlenden und verstehenden Begabung Moussorgsky's ferne. Ein versonnener, melancholischer Schimmer liegt viel eher auf diesen liebevoll gestalteten kurzen Szenen.

Weniger gelungen ist das kleine Wiegenlied „Mit der Puppe“. Es schaltet gar zu engherzig mit dem einzigen Einfall. Es ist die Folge der mangelnden Selbständigkeit dieser Musik, die sich immer wieder bemerkbar macht. Die Stimmung des Textes hält hier bis zum Schluß unverändert an, sie bietet der Musik keine Anlehnungsmöglichkeiten, mit deren Hilfe sie sich weiterbewegen könnte. Dementsprechend bleibt sie ebenfalls stehen, das heißt, sie wiederholt sich ohne Unterlaß.

Dafür ist „Abendgebet“ wieder von großem Stimmungsgehalt. Schon der Entwurf — ein Kind, das in seinem Gebet sämtlicher Verwandten und Bekannten mit einer frommen Bitte gedenkt, vergißt gerade den Schluß desselben, wo es auch für sich selber noch ein Wörtchen einzulegen hat — ist von einfacher, tiefer Schönheit.

Wuchsen schon die bisherigen Stücke durch ihre ausgesprochen dialogisch-dramatische Form und Anlage weit aus dem Rahmen des gewöhnlichen Liedes heraus, so kann man „Steckenpferdreiten“ überhaupt kaum mehr als ein solches bezeichnen, empfindet man doch beim Vortrag dieser mit sprudelnder Lebendigkeit gestalteten Szene geradezu den Mangel einer bühnenmäßigen Einkleidung. (Ungeahnte Möglichkeiten der Weiterentwicklung des Kunstliedes eröffnen sich hier. Wenn Egon Wellesz durch die Vertonung ganzer Geschichten von Peter Altenberg das stoffliche Gebiet des Liedes von der epischen Seite her zu erweitern versucht hat, wäre die Bereicherung des formalen durch das Drama ebenso gut denkbar. Wie sich von der Oper deren konzertmäßige Abart, das Oratorium, absonderte, könnte das Konzertlied sein theatermäßiges Gegenstück erhalten.) Daß das wiederum ganz dialogisch gehaltene und ziemlich ausgedehnte Stück beim ununterbrochenen, raschen Wechsel der sprechenden Personen keine Einbuße an Deutlichkeit und Verständlichkeit erleidet, ist ein Hauptverdienst der Musik, die all ihre Vorzüge wieder reich entfaltet. Wenn das Kind sich beim Spiel den Fuß verletzt und das tröstende, milde G-dur Thema einsetzt, ist sich kein Ohr darüber im Zweifel, daß die Stimme der Mutter es ist, die den Schmerz wieder rasch beruhigt. Ebenso deutlich hebt sich die kleine Abmachung mit dem gerade vorübergehenden Spielkameraden ab, der man die Hitze des Spiels anhört, in der sie über den Gartenzaun hinübergerufen wurde. Alles ist hier frisch und humorvoll. Ein prächtiges Stück.

Es folgt als letztes der Kinderlieder der wieder schwächer geratene „Kater Prinz“. Neben Erfindungsarmut weist es mit dem immer wiederkehrenden bewegten Figurenwerk des ersten Teiles, das, von einem im ruhigeren Parlando gehaltenen Mittelsatz abgelöst, gegen Schluß wieder einsetzt, Spuren einer Neigung zur stereotypen Formbildung auf.

„Aus der Kinderstube“ ist unter allen Umständen eins der bedeutendsten Werke der einschlägigen Literatur. Der psychologische Moment

ist in ihm ein ganz neuer. Während im allgemeinen Kinderlieder Zweck und Bestimmung, von Erwachsenen für Kinder verfaßt zu sein, in Form, Inhalt und Ausdruck offenkundig und absichtsvoll zur Schau tragen, verläßt Moussorgsky diesen überlegenen Standpunkt und fühlt sich ganz in jenen der Kinder ein. Aus ihrem Gesichtswinkel wird hier die Welt betrachtet, und die durchgreifende Änderung in der Wahl der Ausdrucksmittel und das überaus Neue und Unerhörte des Tones ist nur die notwendige Folge der konsequent durchgeführten, einheitlichen Stimmung. Es sind eben echte Kinderlieder. — Der Haupterfolg dieser Musik ist aber, daß sie, vorurteilslos mit verstaubten Traditionen brechend, gezeigt hat, wie mit den neuesterrungenen, kompliziertesten musikalischen Mitteln die einfachsten Wirkungen erzielbar sind, und daß eine Musik trotz der gewagtesten akkordischen und rhythmischen Neubildungen in ihrer Sprache — weil sie es in ihrem Geiste ist — doch „schlicht“ sein kann.

Den Abschluß dieser Sammlung bildet schließlich der seiner Anlage nach einer früheren Periode entstammende „Hopak“. Ein Kosakentanzlied, dessen derber Fis-moll Melodie die eingestreuten starken Akzente auf der Dur-Unterdominante, H-dur, ein eigentümliches, wildes Kolorit verleihen. Es ist rhythmisch markig, nur zu gleichförmig gestaltet und wirkt deshalb monoton. Das hängt immer wieder mit der Beschaffenheit des Textes eng zusammen. Wenn diese Musik nicht schildern, ihre Anregungen nicht aus dem Texte gewinnen kann, versagt sie, weil sie einer Entwicklung im eigentlichen musikalischen Sinne nicht fähig ist.

Wir wären somit am Ende dieses Heftes angelangt, das eine Fülle des Interessanten und Anregenden enthält. Es ist für die ausgeprägte Eigenart Moussorgskys bezeichnend, daß sie schon in dieser kleinen Auswahl seiner Arbeiten scharf umrissen hervortritt. Und gerade weil die Vorzüge seiner stets innerlichen und erlebten Musik so stark berühren, werden ihre großen Mängel, deren Erklärung in seiner unvollkommenen rein-musikalischen Durchbildung zu suchen ist, die keine ungetrübte harmonische Wirkung aufkommen läßt, um so schmerzlicher empfunden. Er war ein genialer Dilettant und als solcher nicht allein dastehend, der trotzdem Anspruch auf unbedingte Aufmerksamkeit erheben kann. Wir wünschen aufrichtig, daß der verdienstvolle Herausgeber dieser Sammlung, Herr Hans Schmidt-Riga, sein Versprechen baldigst einlösen und die in der Vorrede angekündigten Fortsetzungsbände demnächst folgen lassen möchte.

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen

HAMBURGER NACHRICHTEN, 4. und 11. Juli 1915. — „Bisbigliando. Deutsche Musik und Fremdwort.“ Von Ferdinand Pfohl. „... Wer möchte die deutsche Musik nicht dem wuchernden Fremdwort und seiner Umklammerung entzogen wissen? Allzuviel des Fremden lastet von altersher auf deutschem Musikbesitz, und in diesem saftreichen Nährboden haben sich Scharen von Schmarotzern eingenistet und festgesogen. Den Franzosen, mehr noch den Italienern entlehnten unsere Vorfahren eine Unsumme von Fachausdrücken und Namen, unter denen mehr als das eine ‚niederträchtige Wort‘ [‚Componieren, Composition‘] anzutreffen sein möchte, gegen das Goethe wettet, und von dem er wünscht, daß ‚wir es sobald wie möglich wieder los zu werden versuchen sollten‘. Ach, wir sind die Niederträchtigkeit und die Fremdlinge trotz der mahnenden Stimme des weisen Olympiers nicht los geworden. ‚Composition‘: jenes eine Wort, steht heute auf ebenso festen Füßen, wie damals, als der hoffähige ‚Compositeur‘ eine besonders ehrenvolle und schmeichelhafte Bezeichnung für den schaffenden Musiker zu sein vertauschte. Und wenn wir alle die Fremdworte, die überflüssigen und die notwendigen, die gedankenlosen, von deutscher Auslandssucht geschäftig zusammengetragen und die organisch mit den Anfängen einer Kunstform verwachsenen, in Reih’ und Glied wollten aufmarschieren lassen: es gäbe ein ganzes Bataillon, ja, ein Heer von Eindringlingen. In der deutschen Musik wimmelt es von vielgestaltiger Fremdheit. Italienische und französische Sprachbrocken schieben sich in ihr durcheinander...“ „... in den Partituren von Richard Strauß, die in der Hauptsache die italienischen Kunstausrücke vermeiden und auch außerhalb der Musik, dort, wo das Wort richtunggebend und aufklärend notwendig ist, Deutsch sprechen, geistert in der Harfenstimme neben dem bekannten ‚glissando‘ die Bezeichnung: ‚bisbigliando‘. In keinem Musiklexikon, selbst nicht in dem trefflichen, vom Allgemeinen Deutschen Sprachverein herausgegebenen Verdeutschungsbüchlein, findet man dieses Wort aufgeführt und übersetzt. Es ist also wohl, wie auch die Bezeichnungen animandosi und perdendoli, neueren Ursprungs. (Worte, die zumeist mit falscher Betonung auf der vorletzten, statt auf der drittvorletzten Silbe ausgesprochen werden!) ‚Bisbigliando‘ bedeutet: flüsternd, wispernd, und soll den Spieler der Harfenstimme, der natürlich von der Bedeutung dieses geheimnisvollen Wortes keine Ahnung hat (wenn er nicht zufällig ein geborener Italiener ist!) bestimmen, einen geisterhaft webenden Klang seinem Instrument zu entlocken. Warum schreibt nun Strauß an der betreffenden Stelle seiner Partitur nicht einfach: ‚flüsternd‘ oder ‚wispernd‘? Jeder deutsche Musiker, der Dirigent, der Leser, der Spieler seiner Partitur und nicht zuletzt der Orchestermusiker, dessen Verständnis für die ihm anvertraute Aufgabe doch in erster Linie geweckt werden soll, würde sie ohne weiteres verstehen. Hat Strauß etwa aus Rücksicht auf das Ausland das Fremdwort gewählt? Kaum zu glauben: denn dann würde er doch vor allem die deutschen Bezeichnungen seiner Partituren fallen gelassen haben; ganz abgesehen davon, daß er dem französischen Orchestermusiker zu Liebe französischer Worte sich bedienen müßte. Oder war es der lispelnd zischelnde Wortklang, der sein Ohr bestach? Aber besitzen die deutschen Worte ‚wispernd‘ und ‚flüsternd‘ mit ihren weichen leisen Zischlauten nicht die gleiche tonmalerische Kraft wie das italienische bisbigliando? Gleichviel: das Fremdwort war entbehrlich und seine Wahl bleibt verwerflich, da dem nach Spielanweisungen suchenden Musiker deutsche Worte von der gleichen Schlagkraft und derselben scharf abgrenzenden Inhalts-

bezeichnung zur Verfügung standen und sich ihm anboten. Aber er verschmähte sie; oder er achtete ihrer nicht: unter dem Zwang einer einlullenden Gewohnheit, einer von Jahrhundert zu Jahrhundert vererbten Überlieferung, die inzwischen ihre Daseinsberechtigung verlor und längst aufgehört hat, als ‚alter Kulturbesitz‘ Ehrfurcht und Scheu für sich in Anspruch nehmen zu dürfen. Wir berühren hier den Angelpunkt der für die Reinheitsbestrebungen der deutschen Sprache und der deutschen Musik so wichtigen Frage: ob und in welchem Maße die Fremdworte, deren sich die deutsche Musik bisher in erstaunlicher Fülle zu bedienen pflegte, aus ihren Bezirken sich ausschalten lassen, ohne die Aufführungspraxis und die künstlerischen Erscheinungsmöglichkeiten des musikalischen Kunstwerks zu gefährden. Die doppelte Rücksicht auf Geschichtlich-Gewordenes, auf Fertiges und auf nationale Selbstachtung mit ihrer selbstverständlichen Voraussetzung: Recht und Würde des deutschen Sprachgutes zu wahren, der wundervollen Ausdrucksschattierungen der deutschen Sprache und ihres Reichtums an Worten von feinsten Stimmungen und letzter Wägbarekeit Herr zu werden, — diese zwiefache Rücksicht läßt uns jene Frage leicht beantworten: alles Überflüssige, alles Entbehrliche an Fremdworten soll künftig aus der deutschen Musik verschwinden. Und überflüssig und entbehrlich erscheinen uns Fremdworte dort, wo ein deutsches Wort von gleicher Schwere und Genauigkeit des Ausdrucks der Verwendung harret. Aber auch da heißt es besonnen und vorsichtig sein; weder den Teufel des Erhaltungsfanatismus und der ‚Tradition‘ mit dem Beelzebub überspannter Deutschtümelei austreiben, noch tief Angewurzeltes mit Strunk und Stiel ausreißen wollen. Denn manche dieser italienischen Fremdworte sind der deutschen Musik und dem deutschen Musiker in Fleisch und Blut übergegangen, sind fest und untrennbar in seinen täglichen Sprachschatz hinein gewachsen . . .“ „... Erst Richard Wagner führte die deutsche Musik aus der Periode einer allerdings nur äußerlichen Ausländerei, der sie auch in ihren wertvollsten und bedeutendsten Erscheinungen sich freiwillig ausgeliefert hatte, — während sie im Kern und Wesen immer deutsch geblieben war, — auf den rechten Weg und in das Heimatland der deutschen Sprache zurück. Zwar, auch er mußte zunächst die Modekrankheit des Italianismus überstehen; aber, dem Einfluß italienischer und französischer Vorbilder einmal entwachsen, entwickelte sich alles Deutsche seiner Natur und seines Genies in unaufhaltsamem Zug zu prachtvoller Blüte und klarster Bestimmtheit. Richard Wagner war es, der vom ‚Lohengrin‘ angefangen in der Hauptsache deutsche Bezeichnungen für Zeitmaß und Vortrag gebrauchte, ohne im Innern und im Unterbau seiner Tondramen die beliebten italienischen Hilfsworte und Abkürzungen aufzugeben . . .“ „Darum: dem großen Beispiel Wagners zu folgen ist die Ehrenpflicht aller deutschen Musiker. Deutsch sei fortan die Losung auch der deutschen Musik, wo sie auf die Hilfsmittel des Wortes angewiesen ist. Die Italiener waren immer italienisch; die Franzosen französisch. Nun mögen endlich die Deutschen deutsch sein! Und wie es einst die Tondichter und Tonsetzer waren, die das Edelmetall deutscher Musik mit dem Fremdkörper romanischen Sprachgusses zusammenschweißten, so können es wiederum nur die Schaffenden sein, die das letzte Wort sprechen und endgültig die Aufgabe lösen werden: die deutsche Musik von allem Fremden zu reinigen, sie zu einem ganz klaren und goldhellen Spiegelbild der deutschen Seele zu machen. Denn auch hier gilt das Wort Parsifals: ‚Die Wunde heilt der Speer nur, der sie schlug —‘.“

SONNTAGSBEILAGE ZUR VOSSISCHEN ZEITUNG (Berlin), 15. August 1915. —
 „Carl Loewe und das Slawentum.“ Von Leopold Hirschberg. „... Die von Wagner als charakteristisch für den deutschen Geist hervorgehobene Vielseitigkeit

war Loewe vor allen andern eigen. Die wechselvollen Schauplätze, die mannigfaltigen Völker, die, zum Unterschiede von den rein lyrischen Gedichten, unzertrennlich zum Wesen der epischen Ballade gehören, erfaßte er mit dem Instinkt des Genies in ihrer Eigenart. Denn Reisen in die fernen Länder aller vier Himmelsrichtungen konnte der in bescheidenen Verhältnissen aufgewachsene Kantorssohn aus Löbejün nicht machen; als er sein Meisterwerk, die schottische Ballade ‚Edward‘, im Alter von 22 Jahren schrieb, war er über sein Heimatdorf nur wenig hinausgekommen: Köthen und Halle waren bis dahin die Stationen seiner Lebenspilgerschaft gewesen. Und wie steht in dieser gigantischen Ur-Ballade, wie wir sie wohl nennen dürfen, das Bild des wilden schottischen Hochlandes vor uns! Die Fähigkeit, fremde Gebiete und Völker so zu erfassen, daß in dem musikalischen Bilde ihre Eigenart deutlich erkennbar wird, muß also angeboren sein.“ Verfasser behandelt im folgenden die Loeweschen Vertonungen slawischer Gedichte und schließt seine Ausführungen mit den Worten: „Wenn die Slawen einmal von der geistigen Infektion durch die übergeschnappten Romanen, die die Standbilder der deutschen Tondichter zertrümmern, genesen sein und von ihrem ewigen Glinka und ähnlichen Heroen genug haben werden, dann wird ihnen auch die Erkenntnis kommen, daß neben Chopin, der sich trotz aller Versuchungen vom französischen Einfluß freizuhalten wußte, Carl Loewe ihr wirklicher Nationalklassiker ist.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 18. und 25. Juli, 5. und 8. August 1915. — (18. VII.) „Hornsteins Soldatenlieder“. Von Georg Kaiser. „... Wer auch nur die ... Soldatenlieder kennt, der darf Hornstein als Musiker einfach nicht mehr, wie es aber fast sämtliche Musikgeschichtsschreiber tun, unbeachtet beiseite schieben. Robert von Hornstein war ein tüchtiges, ehrliches Talent, ein Musiker von sicherem Kunstgeschmack. ... Aus Karl Lemckes, eines auch von Brahms vertonten, vergessenen Dichters, Soldatenliedern und Karl Stielers Landsknechtsliedern stammen die Texte, in denen der Aufbruch der Soldaten in das Kriegslager, das gute Verhältnis des Krieges zu seinem alten flämischen Schwert, die Schneidigkeit der Seidlitz-Kürassiere, die Niederlage der Parlezvous-Franzosen durch Ziethens Husaren geschildert wird; wo von der kriegerischen Bedeutung des pommerschen Specks und Schinkens die Rede ist, von der verflixten Ko-Ki-Ka-Kasern‘, die nur den Ausmarsch zu lange aufhält, von Markedenterinnen und schönem Reitertod — und das alles in einer volkstümlich gewordenen, schlichten poetischen Sprache, der das gewaltsame Wortgerassel so vieler heutiger Kriegsdichtungen gottlob fehlt. Daß Hornstein ein feiner musikalischer Kopf war, beweist nicht nur seine Fähigkeit, die Strophen-gestaltung seiner Vertonungen aus dem Stimmungsgehalt der Dichtungen mit seltener Treffsicherheit des Wesenskernes herauszerstehen zu lassen, auch die vielfachen und mit den einfachsten Mitteln geschehenen Vor- und Nachspiele in der Klavierbegleitung kennzeichnen ihn als poetisch empfindenden Musiker. Es ist ihm gelungen, in einzelnen Stücken, wie etwa in dem ‚Ziethenlied‘, dem ‚He Marketerin!‘ und dem ‚Reiterliedchen‘ musikalische Kriegsgenrebildchen zu schaffen, die in ihren durch rhythmische und harmonische Feinheiten wie durch die ausschmückende, immer maßhaltende Figuration erreichten lebendigen Zustands-schilderungen an die Kriegs- und Lagerbildchen alter niederländischer Maler erinnern. Und überall verrät sich in der geschickten Stimmführung und Wortakzentuierung der kundige Tonsetzer, der sich an Weber, Schumann und Franz seinen Geschmack gebildet hat. So sind diesen, wieder recht zeitgemäß gewordenen Liedern recht viele gute Sänger und liebevolle Pflege in allen hausmusikalischen Veranstaltungen zu wünschen.“ — (25. VII.) „Musik und Natur.“ Von Hugo Leichten-

tritt. Verfasser führt an der Hand einiger Beispiele aus, wie sich die Musiker „zur Natur, d. h. zur äußeren, sichtbaren Natur, zur Landschaft, gestellt haben, welche Rolle das Landschaftliche in der Musik spielt. Eine recht geringe, wird die Antwort lauten, wenn man die Geschichte der Musik bis zur Schwelle der Neuzeit daraufhin durchsieht. Die Einsicht, daß in der Natur eine starke Anregung, eine reiche Schaffensquelle zu finden sei, scheint den Musikern erst in neuerer Zeit aufgegangen zu sein. Die ältere, kirchliche Kunst steigert bis zum phantastisch Großartigen das architektonische, logische Element der Musik: die Messen und Motetten der Niederländer bis zum 16. Jahrhundert bezeugen es. Sie besitzt eine später nicht wieder erreichte Stärke der religiösen Empfindung, eine transzendente Mystik seltsamster Art, sie schürft in den Tiefen der ungebrochenen menschlichen Grundempfindungen mit einer ergreifenden Gewalt. Der Schatz alter, volkstümlicher Musik beweist es . . .“ „Dieser flüchtige Überblick über die Rolle des ‚Malerischen‘, zumal des Landschaftlichen in der Musik wird zeigen, daß man die Musik auch unter diesem Gesichtswinkel recht wohl zu betrachten berechtigt ist. Nur vergesse man nicht, daß es sich immer nur um ein kleines Teilgebiet handelt. Nicht minder lohnend wäre es, das Logische, Architektonische, Plastische, Poetische in ihrem Einfluß auf die Musik aufzuweisen, die Art zu kennzeichnen, wie die Musik sich diese Elemente, ihre Nahrung sozusagen assimiliert. Die Ästhetik der Musik wird auf diese vielseitigen Beziehungen wohl viel mehr eingehen müssen als bisher, wenn sie zu wirklichen Ergebnissen kommen will.“ — (5. VIII.) „Das Glockenwerk zu Mecheln.“ Von Edgar Istel. „Vor kurzem berichtete die ‚Vossische Zeitung‘, daß nach zuverlässigen Nachrichten das berühmte Glockenwerk von St. Romuald, das durch das Bombardement der Kathedrale zerstört sein sollte, glücklicherweise vollständig unversehrt geblieben, daß jedoch die Kabine des Tastenwerks vernichtet, also der Altmeister der belgischen Glockenspieler, der weltberühmte Jef Denijn, zunächst an der Ausübung seines schönen Berufes verhindert sei. Da der Schaden nun wohl nicht allzu groß ist, wird das herrliche Glockenwerk bald wiederum erklingen, das die Bewunderung aller Reisenden errungen hat und in Victor Hugos bekannter Vision auch seine poetische Verklärung fand. . . . Wie eigentlich ein derartiges großes Glockenwerk eingerichtet ist, darüber herrscht in weiteren Kreisen derartige Unklarheit, daß es sich wohl verlohnt, näher darauf einzugehen, zumal wir kein einziges deutsches Buch darüber besitzen und meist auf die — französisch geschriebene — belgische Literatur angewiesen sind, der sich neuerdings ein umfassendes Werk des Amerikaners William Gorham Rice (‚Carillons of Belgium and Holland‘, New York 1914) kurz vor Kriegsausbruch zugesellt hat. Danach hat man, obwohl wir im Deutschen nur das eine Wort ‚Glockenspiel‘ zur Verfügung haben, zu unterscheiden zwischen dem primitiven, nur eine Oktave umfassenden diatonischen — also nur in einer einzigen Tonleiter verwendbaren — Glockenspiel und dem chromatischen — also modulationfähigen — ‚Carillon‘, von dem wir im folgenden unter dem Ausdruck ‚Glockenwerk‘ ausschließlich sprechen wollen, da ihm das Spiel in Mecheln zuzurechnen ist. Das Glockenwerk besteht aus einer Anzahl, in chromatischer Reihe, also halbtöneweise, sich fortsetzender Glocken, deren größte zentnerschwer sind, während die kleinsten kaum 20 Pfund wiegen; sie hängen alle fest, so daß sie also nicht selbst schwingen können. Gespielt wird das Glockenwerk entweder mit Hilfe einer Klaviatur von einem Spieler derart, daß durch die Klaviatur Klöppel innerhalb der Glocken in Bewegung gesetzt werden, oder durch ein Hammerwerk von außen mechanisch, wie dies gewöhnlich beim Ablauf der Stunden geschieht. In letzterer Weise funktioniert das Glockenwerk in der Art einer riesigen Spieldose, doch

kommt seine Feinheit erst durch das individuelle Spiel des Meisters vollständig zur Geltung . . . In Deutschland haben wir den belgisch-niederländischen Glockenspielen nichts Ebenbürtiges zur Seite zu setzen. Hoffen wir also, daß die Stürme des Krieges weiterhin dem heiligen Romuald zu Mecheln gnädig bleiben werden und somit in den künftigen Friedenstagen recht viele Deutsche sich an Meister Denijns echt niederdeutscher Kunst erquicken können gleich jenen Tausenden, die früher dichtgedrängt die Kathedrale andächtig umstanden, wenn der feinsinnige und liebenswürdige Künstler hoch oben in den Wolken die Himmelsmusik eines Johann Sebastian Bach erklingen ließ.“ — (8. VIII.) „Die musikalischen Engländer.“ Von Albert Friedenthal. „... Nächst den Amerikanern kenne ich kein Volk, das seiner Freude an musikalischen Darbietungen einen so lebhaften, so enthusiastischen Ausdruck gibt wie die Engländer. Nur leider hat diese Liebe ‚einen Haken‘ — sie ist blind. Zwar ruft jeder Engländer aus: I love music, I adore music und so ähnlich, und englische Frauen begleiten diese Versicherung mit emphatischen Gesten, die ihnen im allgemeinen nicht liegen. Aber was für eine Musik meinen sie wohl, die sie so entzückt? Das ist es gerade, was ihre Stellung zur Tonkunst so eigentümlich macht: jede Art Klingklang erregt ihr Wohlgefallen. Wenn ich beliebigen Engländern eine Beethoven-Sonate vorspiele, so werden sie sagen: Oh, how beautiful!, und wenn ich ihnen gleich danach vorspiele ‚Was die Mädchen so gern haben‘, sagen sie wieder: Oh, how beautiful! Den Unterschied in den Kunstwerten begreifen sie nicht, wenn man es ihnen nicht umständlich erklärt . . .“ „Als Tonsetzer nehmen die Engländer keineswegs die niedrige Stufe ein, die man bei uns öfters vermutet. Die Namen der Opernkomponisten Balfe und Wallace, des Klavierkomponisten John Field, der das Nocturno lange vor Chopin erdacht hat (alle drei sind übrigens Irländer), der Name von George Onslow, des Schöpfers gediegener Kammermusik, von Sterndale Bennet u. a. leben zum mindesten in der Musikgeschichte. Arthur Sullivan (wieder ein Ire), der Komponist des ‚Mikado‘, und Sydney Jones, der Komponist der ‚Geisha‘, sind Meister ihrer besonderen, sehr originellen Gattung. E. W. Elgar, der Stern unter den gegenwärtigen Tonsetzern seines Landes, ist, man mag seine Werke einschätzen, wie man will, jedenfalls ein großer Könner der neueren Richtung.“ Friedenthal faßt sein Urteil über die musikalische Allgemeinheit Englands dahin zusammen: „Das englische Volk ist äußerst musikliebend, aber wenig musikalisch.“

STRASSBURGER POST, 21. Juli 1915. — „Krieg und Musik.“ Von Alexander Reuß. „... Auf eine einfache Weise wäre . . . die Musik von ihrer Drangsal in heutiger Zeit zu heilen. Man gönne ihr Zeit, nicht allein sich zu entwickeln, sondern auch auf uns zu wirken. Wir stehen unserer zeitgenössischen Musik trotz aller Parteilichkeit und gerade durch diese viel zu einseitig, viel zu ablehnend gegenüber, ablehnend in dem Sinne, daß wir uns sagen: wir haben ja so vieles Gute aus der klassischen, aus der romantischen, aus der verflossenen neudeutschen Zeit — warum uns abgeben mit den Dingen, die die Jetztzeit bringt, und die vielleicht verfehlt sind! — Vielleicht verfehlt — ja, das ist es eben, wovor wir zurückschrecken. War aber nicht beispielsweise auch die Musik der unmittelbar auf Bach folgenden Zeit vom musikästhetischen Standpunkt aus verfehlt, und ist nicht doch aus ihr ein Haydn hervorgegangen? Wir sollten die Musik der Gegenwart lieben und ausüben — nicht mit fanatischer Wut, nicht im Sinne einer Partei: dann würde sich aus den verschiedenen Richtungen oder Parteien bald das als bevorzugt herausbilden, was man in früherer Zeit ‚Stil‘ nannte, dessen Mangel man in unseren Tagen bitter beklagt.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

364. **Hans Volkmann:** Robert Volkmann. Universal-Bibliothek Nr. 5753. Verlag: Ph. Reclam jr., Leipzig. (Mk. —.20.)

Es ist zu begrüßen, daß der Verlag die Reihen wertvoller „Musiker-Biographien“ in der Ausgabe der Universal-Bibliothek durch die Robert Volkmanns vermehrt hat. In weitesten Kreisen wird damit einer erhöhten Wertschätzung Volkmanns als poesievollen Komponisten der Weg bereitet. Verfasser schildert in leicht faßlicher Weise, dabei liebevoll, aber keineswegs kritiklos, den bewegten, teils recht dornenvollen Weg unseres norddeutschen Tondichters und bringt wertvolle Anregungen zum Studium seiner immerhin zahlreichen Werke. Bei den bedeutenderen, wo sich eine Analyse rechtfertigt, geht er auf Einzelheiten ein, die, wenn auch mitunter durch die Brille der persönlichen Begeisterung geschaut, im wesentlichen dem die Wege weisen können, der eine nähere Beziehung zu Robert Volkmann sucht. Es wäre wünschenswert, wenn dies recht viele täten, dadurch würden sich — besser noch als durch alle Biographien in „kritischen Führern“ — am besten Spreu und Weizen scheiden. Und letzterer, der immerhin noch ein beträchtliches Maß im Volkmannschen Schaffen ausmacht, wäre in der Tat wert und berechtigt, weiterzuwirken als Sauerteig in der Entwicklung unserer Tonkunst. Möchte das Büchlein also bewirken, daß daraufhin weitere Kreise ihre Kenntnisse über die Volkmannsche Muse vervollständigen, daß „man“ in Zukunft Volkmanns Bedeutung nicht nur mit seinem prachtvollen b-moll Trio und seiner c-moll Klaviersonate identifiziert.

365. **Georg Richard Kruse:** Albert Lortzing. (Kleine Musikerbiographien.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Wie all diese Bändchen, ist auch genanntes schön gebunden und mit einem Bildnis des besprochenen Künstlers geschmückt. Kruse hat mit dieser kleinen Schrift Lortzing ein schönes Denkmal gesetzt. Mit warmen Worten schildert er in stilvoller Weise Lortzings Leben. Die wechselvollen, teils guten, teils bösen Pfade seiner irdischen Laufbahn werden in geschickter Weise in engste Beziehung gebracht und dadurch besonders reizvoll gestaltet, daß Verfasser mitunter Persönlichstes des Tondichters berührt und damit gleichzeitig eine lebenswarme Schilderung des Komponisten gibt, als Mensch und Künstler. Die ganze Anlage des Bändchens ist übersichtlich, und außerdem enthält es als Anhang ein „Verzeichnis der Werke von Albert Lortzing“. Neben vielem weniger allgemein Interessierenden bringt Kruse nutzbringende kritische Betrachtungen der Hauptwerke Lortzings, die vielerseits meiner Meinung nach nicht nur freudig, sondern auch in anregender Weise gelesen werden können. Und damit wäre ja der Hauptzweck der vorliegenden Arbeit erreicht.

Carl Robert Blum

MUSIKALIEN

366. **August Reuß:** Trio für Violine, Violoncello und Klavier. op. 30. Wunderhorn-Verlag, München. (Mk. 8.—.)

Ein bemerkenswertes Werk, in dem der Tonsetzer inbezug auf Harmonik und Stimmführung an Althergebrachtes sich sehr wenig kehrt und von dem Ausführenden viel verlangt. Man täte ihm aber bitter unrecht, wenn man nach einem ersten Versuch mit diesem Trio es aus der Hand legte; es verlangt liebevolles Eingehen und lohnt dieses auch trotz vieler spröder Stellen und mancher Gewalttätigkeit. An der Spitze des ersten Satzes steht gewissermaßen als Motto ein markiges, ja großzüiges, sehr charakteristisches Motiv, das im weiteren Verlauf des Satzes, u. a. als Fugenthema, mehrfach Verwendung findet, im langsamen (dritten) Satz als Erinnerung herangezogen und im Schlußsatze als Abschluß der Themengruppe gebraucht wird. Im ersten Satz ist viel Leidenschaft; doch fehlt es nicht an zarten, lieblichen Stellen, so daß in diesem Satze, in dem auch das Zeitmaß des öfteren wechselt, viel Abwechslung herrscht. Ein sehr lebendiges, durch straffe Rhythmik ausgezeichnetes Scherzo, in dem von der Chromatik ein reicher Gebrauch gemacht wird, hebt sich von der Stimmung des ersten Satzes sehr gut ab; doch wird vielen das sogenannte Trio gar zu gesucht, auch wohl etwas zerrissen erscheinen. Höchst stimmungsvoll ist der langsame Satz von einem Violoncellsolo eingeleitet, das ihn auch beendet; eine weiche elegische Melodie führt dann zu einer Art Trauermarsch, in den das an die Spitze des ganzen Werks gestellte Motiv hineinverwebt ist. Mit keckem Humor beginnt das Finale, als Gegensatz erscheint eine sich einschmeichelnde Melodie, in der der Zwölfachteltakt mit dem Sechsvierteltakt kombiniert ist. Daran schließt sich eine weitere, ganz besonders glückliche schwungvolle Melodie, an die (wie schon erwähnt) als Schluß jenes am Anfang des Werks stehende Motiv gehängt ist. Die Wiederholung vollzieht sich in der herkömmlichen Form, wie denn der Tonsetzer überhaupt an der bei den Klassikern üblichen musikalischen Architektur festhält. Das Klavier verwendet er mit einer gewissen Vorliebe harfenartig; auch liebt er es, die Streichinstrumente unisono zu führen, wenn er ein Motiv besonders eindrucklich gegenüber dem Klavier behaupten will.

367. **Norden.** Album für Violine solo, für zwei Violinen, für drei Violinen. Bearbeitet von Nicolai Hansen. Je 2 Hefte. (Preis Mk. 1.—, bzw. Mk. 1,50, bzw. Mk. 2.—.) Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Eine ganze Reihe rasch beliebt gewordener Stücke aus dem Originalverlag dieser hochbedeutenden, sehr verdienten dänischen Musikfirma sind in leicht spielbaren Bearbeitungen in diesen Albums vereinigt. Svendsen ist mit seiner längst volkstümlich gewordenen Romanze op. 26, Grieg mit seinem Liede „Ave, maris stella“, Gade mit seinem Schlummerlied, Sinding mit mehreren sehr ansprechenden Stücken vertreten. Es fehlen auch nicht die bemerkenswerten dänischen Tondichter Emil Hartmann, Carl Nielsen, P. E. Lange-Müller, P. Heise, Otto Malling, Henriques, Schytte usw., so daß man einen hübschen Einblick in die Eigenart der dänischen Musik erhält. Da die zwei- und dreistimmige Ausgabe auch mit Partitur versehen ist, kann

sie sehr gut außer zur Unterhaltung auch zu Unterrichtszwecken benutzt werden.

Wilhelm Altmann

368. **Henri Wieniawski:** *Legende für Violine und Klavier.* Herausgegeben von Issay Barmas. Verlag: Ebenda.

Das über Vieuxtemps' „Träumerei“ Gesagte gilt auch von dieser Veröffentlichung, nur daß die Legende musikalisch etwas wertvoller ist als der Vieuxtemps'sche Schmarren.

369. **Eyvind Alnaes:** „Des Seemanns letzte Reise“ für Klavier allein. Verlag: Ebenda.

Man denkt bei dem Titel des vorliegenden Werkes zunächst wohl an ein Tonstück ersten, ja tragischen Inhalts und größeren Umfangs und ist vielleicht zunächst enttäuscht, zu sehen, daß nur ein an sich harmlos-heiteres Thema in dreifacher Gestaltung vorgeführt wird. Aber dieses Thema, das anfangs als tanzartiges Matrosenlied nur einige wehmütige Wendungen aufweist, gewinnt im Verlauf der Entwicklung immer mehr an Bedeutung, so daß sein Wiedererscheinen in jeder neuen Einkleidung wieder fesselt. Die Harmonik trägt teilweise die gewohnten nordischen Züge, der Abschluß ist wohl stark durch den berühmten Anfangsquartsextakkord im Andante der Beethovenschen A-dur Symphonie beeinflusst. Der Schwierigkeiten finden sich nicht viel in dem gefälligen Stück, dem man gern ein empfehlendes Wort mit auf den Weg gibt.

370. **Josef Wagner:** „Die deutschen Tambouren“, für Gesang mit Klavierbegleitung. Mit deutschem und ungarischem Text. Verlag: Rozsavölgyi & Tarsa, Budapest. (Kr. 1.50.)

Zu dem deutschen Text will die ungarische Rhythmik oft nicht recht passen, aber in dem Tonstück, dessen Text die bekannte Episode des trommelschlagenden Prinzen Eitel Friedrich im Kampfe behandelt, steckt Lebenskraft und malethische Anschaulichkeit. Die Klavierbegleitung könnte etwas besser ausgebaut sein.

371. **Fritz von Bose:** „Elegie“ für Violoncello und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bei dem offenen Mangel an guter neuerer Celloliteratur werden die Spieler und Freunde dieses Instruments das vorliegende Werk mit Freude begrüßen. Es ist kein Virtuosenstück, sondern schon einem mäßig geübten Cellisten zugänglich, und die edle Melodie gibt Gelegenheit, schönen Gesangston zu entwickeln, während in der Steigerung des Mittelteils der Vortragende Feuer und Leidenschaft zeigen kann. Der Klaviersatz zeigt den vortrefflichen Pianisten, der sich in Harmonik und Aufbau als Tonsetzer von entschiedener Begabung erweist.

372. **Heinrich Platzbecker:** „Weihnachtslied“ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Crescendo-Verlag, Dresden A. (Mk. 1.—.)

Mag uns nun noch ein Kriegs-Weihnachtsfest bevorstehen oder nicht, jedenfalls wird dies schlichte, innige Lied, dessen milde Weise sich mit den schönen Versen Hans Volkmanns aufs glücklichste vermählt, noch lange zeitgemäß sein und aus Kindermund rührend klingen und auch Erwachsenen Freude und Erholung bereiten.

373. **Heinrich Platzbecker:** „Kriegers Wiegenlied“ für hohe oder tiefe Stimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Ebenda.

Ein zartes, freundliches Liedchen, dessen wiegende Weise (durch ein sehr kennzeichnendes Baßmotiv ausgedrückt) sich schließlich zur Innigkeit eines Gebets erhebt.

374. **Heinrich Platzbecker:** „Mädchenlied“ für hohe oder tiefe Stimme und Klavier. Verlag: Ebenda. (Mk. 1.20.)

Das prächtige Gedicht Kernstocks hat hier eine durchaus wesensverwandte Vertonung gefunden, die sich durch edle Melodik und charaktervollen Tonsatz auszeichnet. Ich glaube, dieses Lied verdiente mehr als viele andere allgemein gekannt und gesungen zu werden.

375. **Heinrich Platzbecker:** „Wenn die Landwehr kommt“ für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Ebenda. (Partitur Mk. —.40.)

Dieses frische, herzhaftes Marschlied, das, ohne schwierig zu sein, jedem Chor eine lohnende Aufgabe bietet, ist im vergangenen Winter so viel gesungen worden, daß man sich eine Empfehlung sparen und nur bestätigen kann, daß der Erfolg des Tonstücks wohl berechtigt ist.

376. **Heinrich Platzbecker:** „Kriegslieder 1914.“ Verlag: Ebenda.

Der durch seine reizende Operette „Der Wahrheitsmund“, die übrigens den Theatern angelegentlich in Erinnerung gebracht sei, vorteilhaft bekannt gewordene Tonsetzer hat seit Kriegsbeginn eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Die sechs Gesänge der vorliegenden Sammlung erbringen den Beweis dafür, daß das Wesen seiner Begabung ihn ganz besonders zum Ausdruck der Empfindungen befähigt, die jetzt allenthalben nach künstlerischer Gestaltung ringen. Eine glückliche, mühelos fließende Erfindung, die dem Ersten wie dem Heiteren in gleich volkstümlicher Weise gerecht wird und sich doch vom Trivialen immer fernhält, erfreut in allen diesen Liedern ebenso wie ein offenes Formtalent, das jeden Text als Ganzes zu gestalten weiß und ihn nicht in einzelne Teile zerstückelt. Besticht „Deutschland, Österreich Hand in Hand“ durch seine frische, kräftige Weise, so treibt in „Bei Metz“ ein kecker Humor sein Wesen. Herzlich und mit ungeziertem Pathos klingt „Die eiserne Brigade“; ganz besonders gelungen durch den wirksamen Gegensatz der festen Marschweise zu der wogenden Begleitung der Baßtriolen ist „U 9“, und auch in „Held Hindenburg“ werden kraftvolle Töne mit volkstümlicher Bestimmtheit angeschlagen. Bei dem Marschlied „Es wird doch geschafft“ habe ich den Eindruck, daß die Verse später entstanden sind als die Weise, die übrigens sehr ohrenfällig ist. Alles in allem verdienen diese Kriegslieder, deren Wirkung bereits mehrfach von namhaften Künstlern wie Soomer, Rüdiger u. a. erprobt ist, ein herzliches Lob. Das an erster Stelle genannte Lied ist auch für vierstimmigen Männerchor bearbeitet und mit starkem Erfolg schon vielfach gesungen worden.

377. **Gustav Wohlgemuth:** Drei Gesänge mit Klavier. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das „Mädchenlied“ erfreut durch schlichte, schöne Erfindung sowohl in dem ersten, sinnenden, träumerischen Abschnitt als auch im zweiten Teile, der von jubelnder Begeisterung erfüllt ist. Besonders schön ist der in Verklärung verschwebende Schluß. Eigenartig ist „Der letzte Brief“. Zu harfenartig rauschenden Akkorden von meist chromatischer Folge bewegt sich die Singstimme deklamierend, nur bei dem Endreim „Daß ich dich über alles liebe“ vereinigen sich Singstimme und Klavier in der melodischen Linie. Auch für das unzählige Male vertonte „Österreichische Reiterlied“ von Zuckermann hat Wohlgemuth eine beifallswürdige musikalische Fassung gefunden, die sich vor anderen dadurch auszeichnet, daß die dritte Strophe durch helles E-Dur in sieghaft-hoffenden Gegensatz zu dem dumpfen e-moll der ersten beiden gesetzt ist, wodurch beim Vortrag sich sicherlich eine gute Endwirkung ergibt.

378. **Gustav Lewin:** „Der Friede.“ Für mittlere Singstimme mit Klavier. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 1.—.)

Ein Tonstück, dem leider die innere Einheitlichkeit mangelt, was schon durch den unablässigen Wechsel der Taktartargetan wird; auf drei Seiten ändert sich der Takt achtmal. Auch melodisch ist das Lied wenig reizvoll infolge der häufigen Wiederholungen desselben Tones. Ich bezweifle sehr, daß dieses Lied weite Verbreitung finden wird.

379. **Hermann Zilcher:** Vier Kriegslieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 0,80; 1.—, 1,20.)

Die Vertonung der „Mahnung“ von Vesper reicht an Kraft und Eindringlichkeit bei weitem nicht an andere musikalische Einkleidungen desselben Gedichts heran, da die große, klare melodische Linie fehlt. Dagegen ist das „Österreichische Reiterlied“ so gut gelungen, daß es unter den zahllosen Kompositionen des Zuckermannschen Gedichtes „Drüben am Wiesenrand hocken zwei Dohlen“ einen bevorzugten Platz einnimmt. Auch das „Marschlied“ ist in Weise und Ausdruck ein beachtenswertes Tonstück; am wertvollsten aber erscheint mir „Abendlied im Feld“, das aus tonmalerischer Ruhe sich zum innigsten Empfinden erhebt und eines tiefen Eindrucks sicher sein kann.

380. **A. v. Othegraven:** Acht Soldatenlieder für Männerchor. Verlag: Ebenda.

Diese Bearbeitung bekannter Soldatenweisen wird den Gesangsvereinen um so willkommener sein, als sie jetzt infolge der Einberufung zahlreicher Sänger genötigt sind, auf kunstvolle, schwierige Chöre zu verzichten. Der Verfasser hat Deklamationsfehler verbessert und auch sonst Änderungen angebracht, die man gutheißen kann. Die Satzweise zeigt den erfahrenen Musiker und ist bei aller Schlichtheit wirksam.

381. **Carl Prohaska:** „Deutscher Schwur.“ Für vierstimmigen Männerchor. Verlag: Ebenda.

Eine kräftige, feierliche Weise, die mit ruhiger Macht dahinschreitet und wirksam ist. Nach dem Vorbild des „Niederländischen Dankgebets“ ist eine von Strophe zu Strophe ansteigende Tonstärke vorgeschrieben, wodurch schon eine

eindrucksvolle Steigerung erzielt wird. Das Werk ist vom selben Verlag auch für Tenor und Klavier erschienen.

382. **Walter Niemann:** Romantische Miniaturen für Klavier. Werk 33. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W. (Mk. 2.—.)

In diesen zehn kleinen Stücken steckt wieder viel Schönes und Zartes, viel Innigkeit und viel farbensatte Phantasie. Kurze Worte des dänischen zarten Romantikers J. P. Jacobsen geben dem Spieler und Hörer die Richtlinien für seine Nachempfindung an. Begreiflicherweise muß man mitunter im guten Glauben mit dem Tonsetzer gehen, z. B. wenn er uns „Gelbe Rosen“ vorzaubern will; über die Farbenwerte in der Musik sind doch eben die Meinungen sehr verschieden. Dagegen gehören Stücke wie „Träume“, „Stille Liebe“ und „Schatten“ zu den besten Klavierpoesien der neueren Zeit. In einigen Miniaturen tritt auch das tonmalerische Geschick Niemanns wieder klar zutage und sein Bestreben, Stimmung und Ausdruck scharf zu konzentrieren und dem Klavier neue Klangreize abzugewinnen. „Altrömische Pastorale“ und „Tod im Frühling“ hebe ich noch als besonders gelungen hervor. Für Liebhaber wie Künstler bietet das gut ausgestattete Heft manche Freude und Anregung.

383. **Walter Niemann:** „Eine kleine Wassermusik.“ Dreipoeitische Vortragsstücke für Klavier. Werk 32. Verlag: Ebenda. (Mk. 1,50.)

Der Verfasser, den man als Tondichter von Erfindung und Geist bereits schätzen lernte, hat hier den wohl gelungenen Versuch gemacht, drei Tonstücke mit ähnlicher gedanklicher Grundlage so nebeneinander zu stellen, daß daraus ein Ganzes wird. Natürlich ist jedes der drei Stücke auch allein wirksam, aber ihre inneren Wechselbeziehungen werden doch erst im Zusammenhang fühlbar. Ich meine, daß damit ein entschiedener Fortschritt zu einer neuen musikalischen Form gegeben ist, zumal da der Naturhintergrund der Einbildungskraft des Spielers und Hörers die gewünschte Richtung verleiht, ohne ihn mit weiteren programmatischen Hinweisen zu plagen. Daß Niemann sich nicht mit bloßen Tonmalereien begnügt, obwohl er in ihnen sehr glücklich und eigenartig ist, war zu erwarten. „Der Wiesenbach“ besticht durch feinsinnige Verwendung des sehr einfachen thematischen Materials, das sich von dem gleichmäßig rieselnden Figurenwerk prächtig abhebt. „Am Waldbach entlang“ ist vor allem rhythmisch fesselnd, es ist als habe der Tonsetzer alle Windungen seines Wasserleins, alle Steine und Strudel darin musikalisch andeuten wollen, wobei er sogar vor mehrfacher Änderung der Taktart und vor dem nicht eben landläufigen Fünftelrhythmus nicht zurückschreckt. „Der kleine Wasserfall“ ist am meisten tonmalerisch gehalten. Während in der linken Hand orgelpunktartig ein Sekundenintervall in gleichförmig rieselnden Sechszehnteln erklingt, gesellen sich zwei überaus anschauliche Themen hinzu, die der Tondichter gar prächtig zu verwenden weiß. Jedenfalls hat er ein gutes Recht, seine drei Sätze „poetische Stücke“ zu nennen, denn gerade der starke dichterische Gehalt derselben macht in Verbindung mit Liebenswürdigkeit und oft neckischer Freude am

Spiel der Töne ihren besonderen Reiz aus. Ohne kinderleicht zu sein, bieten sie überdies einem einigermaßen geübten Spieler dankbare Aufgaben. Für die Hausmusik sind sie deshalb besonders empfehlenswert, weil sie gegenüber den „Salonstücken“ und Operettenplatttheiten wirklich gute, künstlerisch anregende Musik enthalten.

384. Joh. Seb. Bach: Bearbeitungen für Geige und Klavier von S. Lieberson. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.—, 1.50 und 1.—.)

Seitdem Fritz Kreisler und Willy Burmester aus verschollenen Werken alter Meister kostbare Schätze ausgegraben haben, ist das Bestreben so manches Bearbeiters auf den gleichen Zweck gerichtet. Und sicherlich gewährt der große Thomaskantor in dieser Hinsicht eine reiche Ausbeute. Lieberson legt hier vier Hefte vor, die sicherlich bei allen Geigern Beachtung finden dürften. Fällt im ersten Heft eine prachtvolle „Aria“ auf, die vielleicht bald eine ähnliche Beliebtheit erlangen kann wie das berühmte „Air“ aus der berühmten D-dur Suite, so sind im zweiten Heft die reizvolle Gavotte und ein entzückendes Echostück besonders bemerkenswert. Sind diese Stücke auch einem einigermaßen geübten Liebhaber zugänglich, so verlangt das in Heft 3 enthaltene Andante aus dem „Italienischen Konzert“ schon eine größere Fertigkeit, auch die „Melodie“ zum c-moll Präludium erfordert einen sicheren und tonkräftigen Spieler. Die Klavierstimme ist, soweit der Bearbeiter vom Original abweicht, geschmackvoll und nicht allzu schwierig. Der wiedererwachten Hausmusik ist zweifellos viel damit gedient, wenn ihr gerade Bach in so glücklicher Weise nahegebracht wird. Man hat vor ihm in Dilettantenkreisen meist eine gewisse ehrfürchtige Scheu. Durch die hier gesammelten Stücke aber wird man ihn lieben lernen.

385. Maximilian Heidrich: Phantasie-Sonate, Suite und Lieder. Herausgegeben von Richard Buchmayer. Verlag: Ebenda. (Mk. 4.—, 4.—, 5.—.)

Die alte und immer neue „Traurige Geschichte“ eines schaffenden Künstlers! Von dem Tondichter Maximilian Heidrich, der im Jahre 1909 gestorben ist, haben bei seinen Lebzeiten kaum einige wenige etwas gewußt, ja, sein Name klang auch mir fremd, als Richard Buchmayer im Winter 1911/12 einen ganzen abwechslungsreichen Abend lang Werke aus seiner Feder vorführte. Von dem, was damals schon beim ersten Anhören die Achtung der Fachgenossen und den Beifall der Hörer sich erzwang, liegt nun einiges im Druck vor und man darf es dem Herausgeber aufrichtig danken, daß er den toten Meister dadurch zu Ehren bringt, die dem lebenden leider versagt blieben. Die groß angelegte Phantasie-Sonate für Klavier (Werk 70, D-dur) ist eine Tonschöpfung, die durch die Kraft und Eigenart ihrer Gedanken ebenso besticht wie durch den monumentalen Aufbau. Zwar läßt sich die überquellende Fülle des Werkes kaum in die Fesseln der herkömmlichen Form schlagen; aber man hat das Werk

eben mehr als Phantasie denn als Sonate zu betrachten. Es steckt ungemein viel in dieser Arbeit, mit der Klavierspieler von Rang ihre Vortragsfolgen wahrhaft bereichern könnten. Einflüsse von Schumann und Brahms, ja sogar von Bruckner, sind erkennbar, doch beeinträchtigen sie niemals die Selbständigkeit des Tonsetzers, der durchaus eigene Wege wandelt. Sehr schön und wesentlich leichter verständlich sind vier Lieder nach Worten von Friedrich Nietzsche, gesetzt für eine Singstimme mit obligater Geige und Klavier. Schöne Erfindung und glückliche Stimmungskunst verleihen diesen Liedern einen beträchtlichen Wert. „Es ist der Wind um Mitternacht“ und „Einsam durch den düsterblauen, nächt'gen Himmel“ möchte ich besonders hervorheben. Von dem hohen künstlerischen Willen ihres Schöpfers legt auch die Suite für zwei Klaviere zu vier Händen (Werk 58) deutlich Zeugnis ab. Gibt sich der Tonsetzer hier auch teilweise schlichter als in der großen Sonate (z. B. ist die „Serenade“ ein Satz von liebenswürdiger Anmut), so vermeidet er doch streng alles Gewöhnliche und Abgebrauchte. Der dritte Satz „Ball“ ruft unwillkürlich Empfindungen an Schumann wach, die aber nicht zum Schaden Heidrichs gereichen. In Harmonie und Rhythmik ist er meist besonders fesselnd, und selbst über seiner Heiterkeit liegt eine gewisse Schwermut, die um so eindringlicher wirkt, als der Tonsetzer sie gern durch sprunghaft aufwallende Leidenschaft zu verdecken sucht. Im letzten Satz der Suite, einer prächtig gearbeiteten, lebendigen und von jeder zopfigen Schulmeisterie freien Fuge zeigt der Tonsetzer ebensoviel Phantasie wie technische Reife. Alles in allem: an Maximilian Heidrich hat die Nachwelt viel gut zu machen. Ist er auch nicht leicht zugänglich, weil er ansehnliche Ansprüche an die Ausführenden stellt, so lohnen doch seine Werke die darauf verwandte Mühe reichlich.

386. H. J. Schwinn: Kriegslieder aus großer Zeit. Komponisten-Verlag E. Schwinn, Leipzig-Co.

Die acht Lieder des Heftes verraten eine schöne melodische Begabung, wie sie im Kriegsjahr ja oftmals ganz überraschend zutage getreten ist. Aber die Technik ist so kunstlos, mitunter sogar karg, daß man keinen künstlerischen Gesamteindruck empfängt, so gern man dem guten Willen Anerkennung spenden möchte. Aber es gibt doch wohl jetzt Tausende, denen diese Lieder gerade um ihrer großen Einfachheit und Leichtigkeit willen erwünscht sein dürften.

387. Karl Pembaur: „Seliger Tod.“ Für gemischten Chor ohne Begleitung. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Nach einer Volksweise hat der Bearbeiter mit sehr geschickter Hand ein überaus eindringliches Chorlied geschaffen, von dessen tiefgehender Wirkung ich mich bereits selbst überzeugen konnte. Das bescheidene Hervortreten einer Solostimme (Tenor bzw. Bariton) in den ersten zwei Strophen verstärkt den Eindruck wesentlich.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

BERLIN: Man konnte nach aller Lauwärme der Sommeroperette auf das Los der „Fledermaus“ im Deutschen Opernhaus neugierig sein. Sie war kein übler Schlußtakt. Wie beneidenswert, das Meisterwerk auf jungfräulichem Boden neu entdecken zu sehen! Wir dürfen der Leitung des Hauses nachrühmen, daß es solche Gunst des Schicksals zu nützen wußte. Diese „Fledermaus“ war nicht ganz aus dem Geiste ihres Schöpfers heraus empfunden, nicht nach herkömmlicher Art gestaltet, erreichte aber den Endzweck der Stimmung. Die kam zunächst vom Orchester, das Ignatz Waghalter mit Begeisterung, mit persönlicher Note, wenn auch nicht mit letzter Selbstbeherrschung, in die Operettenlaune trieb. Manches, wie „O je, o je“, keuchte atemlos dahin; der Walzer vor allem fühlte sich schwer bedrängt; aber als die Ouvertüre verklungen war, gab es jenen Kontakt zwischen Masse und Bühne, die dem Eindruck den Weg bahnt. Man hat sich die Neueinrichtung der „Fledermaus“ etwas kosten lassen. Prinz Orlofski bewirtet seine Gäste im Garten, eine Halle in rötlich strahlendem Licht bildet den Hintergrund. Darin Hertha Stolzenberg als Adele, überlustiges Kammerkätzchen und überragende Sängerin; Rosalinde Elisabeth van Endert, die nicht die gleiche Sicherheit des Instinkts, aber Liebenswürdigkeit, Schmiegsamkeit und eine hübsche, nur zuweilen nicht fügsame Stimme einzusetzen hat. Orlofskis, Johanna Geislers, Lispeln störte zuweilen. Unter den Männern weiß nur Bernhard Böttelebemannische Anmut aufzubringen. Die anderen — Julius Lieban ist Frosch — stehen schon nicht ganz auf gesellschaftlicher Höhe, fallen aber auch nicht ab. Alle Herren und Damen stecken im älteren Kostüm, und auch dagegen ist nichts zu sagen. Das Spiel, von Dr. Kauffmann geordnet, greift lebendig ineinander, die Worte und Witze er-

reichen ihr Ziel. Auch diese (von der Oper befruchtete) „Fledermaus“ hat Daseinsberechtigung.
Adolf Weißmann

KONZERT

SONDERSHAUSEN: Der Glanz unseres musikalischen Lebens, die Folge der altberühmten Loh-Konzerte, leuchtet uns in diesem Kriegssommer leider nicht. Die Sehnsucht nach symphonischen Genüssen konnte nur einige Male durch das von Corbach sorgfältig geschulte Konservatoriumsorchester befriedigt werden, das Mozartsche Symphonieen (Schwanengesang, Jupitersymphonie u. a.) recht beifallswürdig ausführte. Im Loh gab es nur ein „feldgraues“ Wohltätigkeitskonzert, aus dem wir „Drei Kriegslieder“, für Einzelgesang mit Orchester komponiert von Karl Neidhardt (Hornist in unserer Hofkapelle), als recht dankbare zeitgemäße Vortragsnummern besonders hervorheben. Freilich gehört ein stimmgewaltiger Sänger, wie wir ihn hier in Albert Fischer besitzen, dazu, um z. B. das „Reiterlied“ von Gerhart Hauptmann „Raus aus dem Haus!“ packend zu bewältigen. Von der Reihe der Kammermusik-Abende, die sich über das ganze Musikjahr erstreckte, fielen die letzten Konzerte in den beginnenden Sommer. Hieraus seien als hervorragende Gaben die Passacaglia für Violine und Viola von Händel (Ausführende: Plümer und Corbach) und die g-moll Sonate für Violine allein von Bach (Corbach) genannt. Musikalische Zugvögel besuchten uns wenig. Die interessantesten Gäste waren das Berliner Künstlerpaar Konrad und Liselotte Berner. Er, als ein früherer Schüler unseres Konservatoriums und als tüchtiger Geiger bekannt und geschätzt, führte sich jetzt als Virtuose auf der wieder in Aufnahme gekommenen Viola d'mour ein, seine Frau verdient den Ruhm einer gewandten Lautenspielerin.
M. Boltz

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 5. September waren hundert Jahre seit der Geburt Karl Wilhelms, des Komponisten der „Wacht am Rhein“, vergangen. Mit dieser Vertonung hat, wie Bismarck dem Künstler am 24. Juni 1871 schrieb, Wilhelm „dem deutschen Volke ein Lied gegeben, welches mit der Geschichte des eben beendeten großen Krieges untrennbar verwachsen ist. Entstanden zu einer Zeit, wo die deutschen Rheinlande in ähnlicher Weise wie vor einem Jahre bedroht erschienen, hat ‚Die Wacht am Rhein‘ ein Menschenalter später, als die Drohung sich verwirklichte, in der begeisterten Entschlossenheit, mit welcher unser Volk den ihm aufgedrungenen Kampf aufgenommen und bestanden hat, ihren vollen Anklang gefunden. Ihr Verdienst, Herr Musikdirektor, ist es, unserer letzten großen Erhebung die Volksweise gegeben zu haben, welche daheim wie im Felde dem nationalen Gemeingefühle zum Ausdruck gedient hat...“ Diese Worte des eisernen Kanzlers bestehen auch heute noch zu Recht: Karl Wilhelms markige Chorweise hat sich auch im August 1914, bei Beginn des Weltkrieges, als das Sturm- und Kampflied des deutschen Volkes aufs herrlichste neu bewährt.

Des 90. Geburtstages (25. Oktober) von Johann Strauß Sohn sei vorgreifend heute schon gedacht. Dem Gedächtnis an den 30. Todestag (14. September) Friedrich Kiels, des hervorragenden Berliner Musikers, ist die letzte Bilderbeilage dieses Jahrgangs gewidmet.

Dem vorliegenden Heft liegen ferner bei: der Quartalstitel und das Namen- und Sachregister zum 56. Band sowie das Verzeichnis der Kunstbeilagen des 14. Jahrgangs.

AN UNSERE LESER!

Der Krieg hat nun auch in unser friedvolles Handwerk mit störender Hand eingegriffen. War eines unserer Redaktionsmitglieder, Herr Max Dubinski, schon Ende März d. Js. zum Heeresdienst berufen, so wurde inzwischen auch unser Herr Willy Renz gemustert und sieht stündlich seiner Einberufung entgegen, nachdem unser Herausgeber selbst im Juni schon durch freiwillige Dienstleistung die Aufgaben seines Amtes mit wichtigeren patriotischen Pflichten eingetauscht hatte. Unsere Redaktionsräume sind verwaist, und ein nicht unbeträchtlicher Teil unserer Mitarbeiter steht im Felde. Da es nicht in unserer Absicht liegen kann, eine Vertretung zu berufen, die vielleicht auf längere Zeit die Geschäfte der Schriftleitung führen muß und dem seit vierzehn Jahren eingehaltenen und für richtig erkannten Weg ein fremdes, ungewünschtes Ziel gibt, so mußten wir uns schweren Herzens dazu entschließen, der MUSIK eine Ferienzeit zu gönnen, die, wie wir hoffen dürfen, eine begrenzte sein wird. Unsere Zeitschrift macht für die Dauer, in der die Geschütze noch ihre ehernen Melodien singen, eine Generalpause, um sich wieder einzufinden, wenn der Redaktionsstab zur Neuarbeit vollzählig beisammen ist.

Rechtzeitig werden wir unseren Freunden den Beginn des Wiedererscheinens melden, und wir halten uns versichert, daß uns niemand grollen wird — jede Anklage richtet sich gegen unsere Feinde —, daß vielmehr alle sich wieder um die Fahne unserer MUSIK scharen werden.

Unseren verehrten Mitarbeitern Dank zu sagen für ihre treue Hilfe in den verflossenen dreizehn schweren Monaten, ist uns ebenso Bedürfnis, wie an sie die ergebene Bitte zu richten, ihre bisher nicht zur Veröffentlichung gebrachten Beiträge unserem Archiv zur sorgsamsten Aufbewahrung zu belassen. Wünscht jedoch jemand sein Manuskript zurück, so wird diesem Ersuchen sogleich entsprochen werden. Neu eintreffende Beiträge werden wir ungeprüft entgegennehmen, falls die Bitte um Rücksendung nicht ausgesprochen wird.

Unfreiwillig nimmt die MUSIK somit Abschied; möge es eine nur kurze Zeit währen, bis sie der Fessel entledigt ist, die sie verstummen machte.

DER VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER



KARL WILHELM
* 5. September 1815



XIV

24



JOHANN STRAUSS
* 25. Oktober 1825



XIV

24





FRIEDRICH KIEL
† 14. September 1885

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES VIERZEHNTE
JAHRGANGS DER MUSIK (1914/15)

- Akademie der Tonkunst, Neue (Berlin), 196. 197. 200.
Akademie der Wissenschaften, Kaiserliche (Wien), 99.
Alnaes, Eyvind, 284.
Altenberg, Peter, 276.
Altmann, Wilhelm, 48.
Altmann-Kuntz, Margarete, 48.
Ambros, A. W., 88.
d'Ambrosio, Alfredo, s. Totenschau XIV. 23.
Ambrosius, Bischof von Mailand, 110.
Anakreon 181.
Anders, Erich, 142.
Andreä, Joh. Valentin, 236.
Andresen, Lulu, 42.
Appel, Karl Fr., 94.
Artôt de Padilla, Desirée, 197.
Äschylos 181.
Aubert, Johnny, 239.
Augustin, Hermann, 126.
Baader 112.
Baberadt 75. 76. 85.
Bach, Ambrosius, 230.
Bach, Joh. Seb., 15. 16. 34. 40. 46. 47. 48. 64. 68. 89. 91. 117. 141. 144. 157. 173. 185. 188. 192. 227. 228. 230. 234. 240. 250. 259. 260. 268. 282. 286. 287.
Bach-Chor (Basel) 240.
Bach, Wilh. Friedemann, 147. 156.
Bahnsen, Julius, 148.
Balfe, M. W., 282.
Bandler, Heinrich, 47.
Bantock, Granville, 59.
Barbi, Alice, 137.
Barblan 240.
Barco-Frank, Olga, 45.
Barmas, Issay, 238. 284.
Barton, Pepo, 143.
Bartusch, Alexander, 190.
Baruzzi, Cincinnato, 5.
Baselt, Fritz, 94. 190. 191. 235. 238.
Battke, Max, 42.
Bayer, Franz, 192.
Bayrhofer (Verleger) 216.
Bayrhofer, Wilhelm, 125.
Beaumarchais 119.
Becker, Fritz, 192.
Becker, Gottfried, 239.
Beer 99.
Beer-Walbrunn, Anton, 150. 151. 154.
Beethoven, Ludwig van, 4. 11. 15. 16. 21. 24. 27. 33. 34. 37. 38. 40. 42. 45. 46. 47. 66. 67. 68. 69. 71. 89. 96. 115. 117. 122. 128. 131. 137. 143. 144. 151. 154. 181. 185. 188. 191. 199. 200. 202. 207. 210. 230. 239. 244. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 266. 268. 282. 284.
Beetz, Franz, 47.
Bélart, Hans, 138. 139. 140.
Bellini, Vincenzo, 9. 17. 119. 186.
Benda, Franz, 246.
Bendel, Franz, 69.
Bennet, W. St., 282.
Berber, Felix, 48.
Bergmann, H., 143.
Berlioz, Hector, 3. 4. 68. 71. 148. 195. 204. 208. 240.
Berndsen, Helmut, 95.
Bernier, Konrad, 287.
Bernier, Liselotte, 287.
Bernstein, Eva, 96.
Bertram, Hermann, s. Totenschau XIV. 21.
Besch, Otto, 92. 93.
v. Betzold, Friederike, 144.
v. Bezold, Gustav, 156.
Biehle 234.
v. Binzer, Erika, 157.
Birnbach, Eduard, 99. 192.
Bischoff, F., s. Totenschau XIV. 24.
v. Bismarck, Otto, 72. 231. 232.
Bisping, Ernst, 285.
Bizet, Georges, 38.
Blauemann, Adolf, 200.
Blech, Leo, 93.
Bleyle, Karl, 155. 236.
Bloch, Joseph, 176.
Bloomfield-Zeissler, Fannie, 47.
Blum, Carl Robert, 172. 173.
Bodell, C., s. Totenschau XIV. 22.
Boche, Ernst, 265.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 48. 287.
Boito, Arrigo, 9.
Rongiovanni, F., 4.
Bosch, Catharina, 157.
v. Bose, Fritz, 192.
Bosetti, Hermine, 144.
Bossi, Enrico, 247.
Bote & Bock 126.
Bötel, Bernhard, 287.
Bottermund, Hans, 144.
Bottessini, Giovanni, 9.
Bowen, A. M., 75.
Borodin, Alexander, 265.
Brahms, Johannes, 16. 33. 34. 45. 46. 47. 48. 54. 56. 88. 96. 134. 135. 142. 143. 144. 151. 152. 154. 192. 213. 239. 240. 268. 280. 286.
Braunfels, Walter, 151. 154.
Brecher, Gustav, 95.
Brefin, Paul, 239.
Breitkopf & Härtel 43. 93. 99. 140. 141. 149. 151. 152. 155. 190. 191. 196. 234. 235. 236. 283. 284.
Brentano, Bettina, 131.
Breve, Otto, 238.
Brockhaus (Konversationslexikon) 196.
v. Bronsart, Hans, 148.
Bronsgest, Cornelis, 144.
Bruch, Max, 144.
Bruckner, Anton, 16. 55. 148. 158 ff (B.-Literatur I). 185. 192 (Bild). 204. 217 ff (B.-Literatur. Schluß). 256. 258. 286.
Brun, Fritz, 240.
Brune, H., 144.
Bruno, Giordano, 88.
Büchel, Anna, 45.
Büchel, Hermann, 45.
Buchmayer, Richard, 286.
Buck, Rudolf, 266. 267. 268.
Budde, Karl, 191.
v. Bülow, Hans, 123 ff (H. v. B.s Pseudonym W. Solinger). 147. 215 ff (H. v. B.'s Pseudonym W. Solinger).
v. Bülow, Marie, 125.
Bunner, Hanna, 240.
Burmester, Willy, 46. 286.
Busch, C. M., 235. 238.
Busoni, Ferruccio, 48. 100. 141.
Buxtehude, Dietrich, 47.
da Calzabigi, Raniero, 12.
a cappella-Chor, Kieler, 47.

- Cantor, Else, 192.
 Carreño, Teresa, 46.
 Casadesus, Henri, s. Totenschau XIV. 20.
 Casadesus, Marcel, s. Totenschau XIV. 20.
 Caslova, Marie, 48.
 Cassius, Olga, 189.
 Chabrier, Emanuel, 257.
 Challier sen., Ernst, 124.
 Chamberlain, H. St., 188.
 Charpentier, Gustave, 6.
 Cherubini, Luigi, 244. 266.
 Chopin, Frederic, 91. 140. 141. 191. 196. 199. 228. 245. 249. 250. 258.
 Chor, Akademischer (Jena), 46.
 Chorverein (Kiel) 47.
 Cipriani 114.
 City Art League-Quartet (St. Louis) 48.
 Clementi, Muzio, 259.
 Cochrane (Pianistin) 268.
 Coleridge-Taylor, Samuel, 54.
 Converse, Frederick, 48.
 Corbach, Karl, 287.
 Cornelius, Peter, 93. 144. 148. 233.
 Costa 8.
 Courvoisier, Walter, 154.
 Crescendo-Verlag 284.
 Cron, Joseph, 240.
 Crzelitzer, Marta, 33.
 Cummings, W. H., s. Totenschau XIV. 23.
 Czapek, Josef, s. Totenschau XIV. 21.
 Daffner, Hugo, 154. 156.
 David, Karl Heinrich, 240.
 Deboben, Heinrich, 144.
 Debussy, Claude, 5. 6. 54. 154. 156. 212. 273.
 Deetjen, Werner, 86.
 Dehmelt, Richard, 236.
 Deinhardstein, Joh. Ludwig, 75 ff (Wagner, Lortzing-Reger u. D.).
 Delius, Frederik, 54. 58. 59.
 Denijn, Jef, 281. 282.
 Derichs, Mathieu, 143.
 Deutinger, Martin, 111 ff (Musikalisches aus dem Tagebuche M. D.s).
 Deutsch 240.
 Deutscher Arbeiterverein, Allgemeiner, 124.
 Diederichs, Eugen, 44. 93.
 Dionysios (Dichter) 181.
 Donath, Wilhelm, 142.
 Donizetti, Gaetano, 9. 186.
 Dubinski, Max, 288.
 Dubitzky, Franz, 107. 247. 248. 259.
 Dürer-Bund 15. 42.
 Durigo, Ilona, 240.
 Düringer, Ph. J., 78.
 Duesberg, Nora, 45.
 Dux, Cläre, 96. 143.
 Dvořák, Anton, 45. 47. 72. 96.
 Eckel, Chr. Gerhard, 94.
 Eckermann, J. P., 130.
 Egel, H. W., s. Totenschau XIV. 22.
 Eibl, F., s. Totenschau XIV. 22.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 69. 152. 155. 156.
 Eickemeyer, Willi, 46.
 Eitel Friedrich, Prinz v. Preußen, 284.
 Eitz, Carl, 42.
 Elgar, Edward, 6. 53. 54. 56. 58. 59. 282.
 Enesco, Georges, 47.
 Engel, Werner, 95.
 Engelhard, Leonor, 143.
 Engelke, Bernhard, 142.
 Eos (Musikverlag) 43. 94. 141. 142. 234.
 Erb, C. M., 152.
 Ertel, Paul, 62. 70.
 Ettlinger, Max, 112.
 Euler, Leonhard, 24.
 Eulitz, Oskar, 44.
 Evers, E., 144.
 Evers, Franz, 235.
 Falke, Gustav, 44.
 Fanciulli, F., s. Totenschau XIV. 24.
 Feinhals, Fritz, 46.
 Ferrari, Rodolfo, 5.
 Feuerbach, Ludwig, 139.
 Field, John, 282.
 Fink, Marie, 95. 96.
 Fischer, Albert, 287.
 Fischer, Ernst, 236.
 Fischer, Frederick, 48.
 Fischer, Ludwig, 142.
 Flesch, Carl, 141.
 Flonzaley-Quartett 48.
 Flournoy 66.
 Foerstler, Wilhelm, s. Totenschau XIV. 21.
 Forberg, Rob., 149.
 Forsell, John, 41.
 Fortelni, Rosine, 45.
 Franz, Robert, 88 ff u. 133 ff (Zum 100. Geburtstag v. R. Franz). 192. 280.
 Robert-Franz-Singakademie 192.
 Fremstad, Olive, 47.
 Frey, Martin, 44.
 Freylinghausen, Joh. A., 25.
 Fried, Richard, 48.
 Friedberg, Carl, 47. 157.
 Friedenthal, Albert, 44. 282.
 Friedman, Ignaz, 140. 141.
 Friedmann, A., 99. 102.
 Friedrich der Große 228. 246.
 Friedrichs 34.
 Frischen, Josef, 144.
 Frischenschlager, Fridwin, 45.
 Frodl, K., 48.
 Froitzheim, M., 48.
 Fuchs, Adolf, 45.
 Fuchs, Carl, 109. 110.
 Fuchs, Robert, 155.
 Gabrilowitsch, Clara, 47.
 Gabrilowitsch, Ossip, 47.
 Gade, Niels W., 266.
 Garbe, Robert, 93.
 Garofalo 47.
 Gast, Peter, 257.
 Gathy, August, 67.
 v. Gaudy, Franz Frhr., 126. 216.
 Geibel, Emanuel, 69.
 Geisler, Johanna, 287.
 Geminiani, Francesco, 147.
 Gentzsch, Hugo, 124.
 Georg II., Herzog v. Sachsen-Meiningen, 46.
 Gerhardt, Elena, 48.
 Gerhart, Rudolf, 239.
 Gesangverein (Basel) 239.
 Gesellschaft der Musikfreunde (Hannover) 144.
 Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums (Berlin) 99.
 Geßner, Franz, 47.
 Geßner, Tina, 144.
 Gille, Karl, 126. 143.
 Gillmann, Max, 143.
 Giordano, Umberto, 6.
 Gipser, Else, 192.
 Gluck, Alma, 48.
 Gluck, Christoph Willibald, 4. 11. 12. 187. 228. 229. 230. 233. 268.
 Goepfert, Karl, 142.
 Goethe, Joh. Wolfgang, 111. 128 ff (Schubert und G.). 153. 186. 187. 236. 278.
 Goethe-Bund 15.
 Goetz, Hermann, 47. 143.
 Goldmark, Karl, 45. 47. 96. 257.
 Goldschmidt, Hugo, 187. 188. 189.
 Golenischtschew - Kutusow, A., 270.
 Göllich, Josef, s. Totenschau XIV. 21.
 v. Görres, Joseph, 112.
 Gottlieb, Henriette, 95.
 Götze, Gustav, 42.
 Grabner, H., 238.
 Gramm, C., 125.
 Graun, K. H., 47.
 Gregor, Hans, 239.
 Grevenberg, Julius, 45.
 Gretscher, Philipp, 42. 43.
 Grieg, Edvard, 68. 141. 150. 152. 192. 195. 211. 228. 239. 256. 283.
 Grimm 144.

- Grimm-Mittelmann, Berta, 95.
 Groß, Felix, 96.
 Grüninger, Carl, 148.
 Grützmacher, Friedrich, 201.
 Guilbert, Yvette, 212.
 Gumbert, Ferdinand, 127.
 Gura, Annie, 144.
 Gura, Eugen, 137.
 Gura, Hermann, 144.
 Gürzenich-Konzerte 201.
 Guszalewicz, Alice, 95.
 Gütersloh, M., 48.
 de Haan-Manifarges, Pauline, 46.
 Haas, Joseph, 150. 152. 153.
 154. 155. 156. 238.
 Hahn, Rosie, 144. 240.
 Halbreiter, Otto, 236. 237. 238.
 Hamm, Adolf, 240.
 Hand, Ferdinand G., 67. 71.
 Händel, Georg Friedrich, 34. 46.
 47. 48. 52. 89. 91. 144. 191.
 233. 287.
 v. Hanneken, Elsa, 262.
 Hansen, Nicolai, 283.
 Hansen, Paul, 95.
 Hansen, Wilhelm, 141. 190. 191.
 192. 238. 283.
 Hanslick, Eduard, 188.
 Harder, Johann, 238.
 Harmonie (Verlag) 238.
 v. Hartmann, Eduard, 111. 112.
 Hartmann, Emil, 283.
 Hartmann, Georg, 95. 239.
 Hartmann, Ludwig, 204.
 Harzen-Müller, A. N., 215. 216.
 Häser, Georg, 240.
 Hasse, Joh. Adolf, 233.
 Hatzfeld, Sophie Gräfin, 125.
 Hauptmann, Gerhart, 43. 195.
 287.
 v. Hausegger, Siegmund, 252.
 Havemann, Gustav, 47.
 Haydn, Joseph, 34. 68. 81. 93.
 114. 115. 236. 239. 252.
 Hedin, Sven, 40. 41.
 Hegar, Peter, 239. 240.
 Hegel, G. W. Fr., 139.
 Heidelberg, Albert, 142.
 Heidrich, Maximilian, 286.
 Heim, Albert, 245.
 Heim, Viktor, 46.
 Heine, Heinrich, 69. 123.
 Heinemann, Alexander, 46.
 Heinrich, Prinzessin v. Preußen,
 47.
 Heinrichshofen's Verlag 190.
 Heise, P., 283.
 Heller, Stephen, 34.
 v. Helmholtz, Hermann, 62. 73.
 Henkel, Th., 94.
 Henneberg, Eduard, 73.
 Henneberg, Rudolf, 199.
 Henriques, Fini, 191. 283.
 Hensel, Heinrich, 143. 144.
 Hephaestos-Verlag 93.
 Herfurth, P., 44.
 Heroux, B., 191.
 Herwegh, Emma, 124.
 Herwegh, Georg, 124. 125.
 Herwegh, Marcel, 125.
 Herzog, Rudolf, 236.
 Heß, Ludwig, 47. 144.
 Hey, Julius, 139.
 Heydenreich 187.
 Hildach, Eugen, 190.
 Hiller, Joh. Adam, 188.
 v. Hindenburg, Paul, 190. 237.
 238. 284.
 Hinrichssche Buchhandlung, J.
 C., 43.
 Hinze-Reinhold, Bruno, 46.
 Hirt, Fritz, 240.
 Hochschule für Musik, Königl.
 (Berlin), 195. 196.
 Hoffmann, E. T. A., 61. 64. 65.
 66. 86. 87. 239.
 Hoffmann-Onégin, Lilly, 143.
 Hofkapelle (Dessau) 96. 143.
 Hofkapelle (Gera) 46.
 Hofkapelle (Meiningen) 46.
 Hofmann (Violinist) 72.
 Hofmeister, F., 124. 127.
 Hofmüller (Sänger) 143.
 Hoftheaterchor (Dessau) 96.
 Holbein, Hans, 272.
 Hölderlin, Friedrich, 240.
 Holz, Arno, 195.
 Homer 116.
 Hoppe, Jaroslav, 141.
 Horaz 181.
 Hornemann, E., 191.
 v. Hornstein, Robert, 280.
 Huber, Hans, 240.
 Huber, Jos. C., 94. 190.
 Huber-Anderach, Theodor, 156.
 238.
 Huber & Co. 138.
 Hug & Co., Gebr., 285.
 Hugo, Victor, 281.
 Humperdinck, Anton, 93.
 Humperdinck, Engelbert, 46. 92.
 93. 143. 156. 244. 265.
 Idelsohn, A. Z., 99. 101. 102.
 103. 105. 106. 107. 108.
 v. Ihne, Wilhelm Viktor, 44.
 Illica, Luigi, 7.
 Ingenhoven, Jan, 156.
 Irmer, Arno, s. Totenschau XIV.
 21.
 Irrgang, Bernhard, 96.
 Jacobsen, J. P., 285.
 Jadassohn, S., 234.
 Jaeger, Gustav, 237.
 Jaeger (London) 54.
 de Jager, John, 47.
 Jahn, Ludwig, 96.
 Jaques-Dalcroze, Émile, 212.
 Jemnitz, Alexander, 154. 156. 192.
 Jensen, Adolf, 148. 155. 156.
 244.
 Jeritza, Marie, 45.
 Joachim, Joseph, 14.
 Jöde, Fritz, 93.
 Johannsen, Heinrich, 47.
 Johnen, Kurt, 190.
 Jomelli, N., 233.
 Jones, Sydney, 282.
 Jordan, Sverre, 141.
 Joseffy, Rafael, s. Totenschau
 XIV. 21.
 Junker, August, 263. 266.
 Jüterbock, K., 235. 236.
 Kaesser, Lulu, 239.
 Kahn, Robert, 44. 48 (Bild). 266.
 Kahnt Nachf., C. F., 149. 191.
 235.
 Kalbeck, Max, 142.
 Kallenberg, Siegfried, 156.
 Kämpf, Karl, 43.
 Kandl, Eduard, 239.
 Kant, Immanuel, 111. 187.
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 203.
 Kapelle, Kgl. (Hannover), 143.
 Kapelle, Städtische (Chemnitz),
 203.
 Kapelle, Städtische (Shanghai),
 266.
 Karg-Elert, Sigfrid, 236.
 Kastner, Prof., 112.
 Kato, Baron, 263.
 Kauffmann, Hans, 207.
 Kaufmann, Angelika, 114.
 Kaun, Hugo, 265.
 Keiser, Reinhard, 233.
 Keller, Otto, 140.
 Kelley, Edgar Stilman, 47.
 Kernstock, O., 204.
 Kersten 34.
 Keudell, Robert, 72.
 Kiel, Friedrich, 14. 197. 200.
 287 (Bild).
 Kienzl, Wilhelm, 45. 93. 143.
 Kirchner, Theodor, 34.
 Kistner, C. F., 149. 150. 151.
 154.
 Klatte, Wilhelm, 234.
 Klein-Tholfus, Toni, 47.
 Klemperer, Otto, 45.
 Klingler, Karl, 144.
 Klopfer, Fritz, 43.
 Klopstock, F. G., 67. 228. 229.
 Klose, Friedrich, 148.
 Klum, H., 237.
 Kneisel, Franz, 48.
 Koch, Markus, 237.
 Kocian, Jaroslav, 46.
 König, Wilhelm, 144.
 Konservatorium, Hochsches, 93.
 Konservatorium (Köln) 201.
 Konservatorium, Kgl. (Dresden),
 197.
 Konservatorium, Sternsches, 196.

- Konzerte, Akademische (Jena), 46.
 Konzerte, Philharmonische (Berlin), 201. 203.
 Kösel, J., 112.
 Kötscher, Hans, 240.
 Kowalski, Max, 142.
 Kränzchen (Männergesangverein in Steyr) 192.
 Krauß, Max, 95. 143. 144.
 Krehl, Stephan, 154.
 Kreisler, Fritz, 47. 286.
 Kremser, Eduard, 239.
 Kretschmer, Edmund, 249. 250. 258.
 Kretschmar, Hermann, 204. 255. 256.
 Kriegshaber, Frau, 48.
 Krug, Arnold, 244.
 Krupp 93.
 Kruse, Georg Richard, 75. 78. 84. 283.
 Kubelik, Jan, 46.
 Kullak, Theodor, 197. 200.
 Kumm, A., 93.
 Kummer, Alexander, s. Totenschau XIV. 23.
 Kunsemüller, Ernst, 47.
 Kūth, Laura, 240.
 Laber, Heinrich, 46.
 Labor, Josef, 155.
 Laepple, J., 94. 235. 238.
 Laſſte, Karl, 46.
 Lagenpusch, Felix, 95.
 Lampe, Walther, 154.
 Lamprecht, Karl, 39.
 Lange-Müller, P. E., 283.
 Langenbach (Musikdirektor) s. Totenschau XIV. 22.
 v. Langenhan-Hirzel, Anna, 157.
 Langgard, Rud, 192.
 Langen, Gustav, 42.
 Lassalle, Ferdinand, 123. 124. 125. 126. 215. 216.
 di Lasso, Orlando, 234. 235.
 Laubenthal, Franz, 239.
 Lazarus, Gustav, 191.
 Lederer-Prina, Felix, 192.
 Leffler-Burckard, Martha, 143.
 Lehmann, Lilli, 137.
 Lehrerſangverein (Kiel) 47.
 Leimer, K., 144.
 v. d. Leithen, Magda, 268.
 Lemcke, Karl, 280.
 Lenau, Nikolaus, 69. 88.
 Lentner, J. F., 180.
 Leo, L., 233.
 Leoncavallo, Ruggiero, 38. 186. 212.
 Lerner, Tina, 48.
 Lese, Die, 142.
 Lessing, G. E., 187.
 Leucht, R., 144.
 Leuckart, F. E. C., 284. 285. 286.
 Levi, Ernst, 240.
 Levi, Hermann, 93. 140.
 Lewandowski 99.
 Lewin, Gustav, 285.
 Leydhecker, Agnes, 48.
 Ljadow, Anatol, s. Totenschau XIV. 19.
 Lichey, Reinhold, 190. 235. 236.
 Lieban, Julius, 287.
 Liederkranz (Ulm) 178.
 Liedertafel (Basel) 239.
 Liedertafel (Worms) 144.
 v. Liliencron, Detlev, 266.
 Lioron 233.
 Lißner, P. Th., 124.
 Liszewsky, Tillman, 95.
 Liszt, Franz, 45. 48. 88. 90. 96. 133. 134. 142. 147. 148. 199. 202. 215. 247. 260. 268.
 Lobe, Joh. Chr., 244.
 Löbmann, Hugo, 234.
 Loewe, Carl, 43. 63. 71. 181. 279. 280.
 Loh-Konzerte 287.
 Lortzing, Albert, 68. 75 ff (Wagner, L.-Reger und Deinhardstein). 93. 96 (Bild). 233. 283.
 Louis, Rudolf, 148.
 Löwenthal 130.
 Lully, J.-B., 11.
 Lutter, Heinrich, 144.
 Lutz, Robert, 93.
 Mac Dowell, Edward, 48. 152. 153.
 Machod, Alice, 268.
 Maeterlinck, Maurice, 272.
 Mahler, Gustav, 45. 207. 256.
 Maikl, Georg, 45.
 Malling, Otto, 283.
 Malten, Therese, 48 (Bild).
 Manén, Joan, 95.
 Männergesangverein (Straßburg i. E.) 48.
 Mannes, Clara, 48.
 Mannes, David, 48.
 v. Manoff, August, 45.
 v. Manovarda, Josef, 45.
 Marck-Lüders, Luise, 95.
 Mariette Bey 140.
 Marinetti 8.
 Marpurſ, Fr. Wilh, 188. 247.
 Marschner, Heinrich, 68. 95. 113. 114.
 Martin, Frank, 240.
 Martin, Riccardo, 47.
 Marx, A. B., 61.
 Mascagni, Pietro, 5. 7. 38. 69. 186.
 Materna, Amalie, 48 (Bild).
 Mattheson, Johann, 61.
 Matthiae (Kammermusiker) 96.
 Matthiſſon, Friedrich, 187.
 Mattioli, Guglielmo, 5.
 May, Hans, 237.
 May, Karl, 15.
 Mayer, K. L., 142.
 Mayrberger, Carl, 246.
 Mayrhofer 132.
 Mehring, Franz, 125.
 Méhul, E. N., 114.
 Meilbeck, Hermann, 237.
 Meise, Albert, 142.
 Melodia (Musikverlag) 190.
 Mendelssohn, Arnold, 44.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 34. 45. 67. 69. 71. 88. 91. 117. 135. 144. 147. 192. 202. 266.
 Menzinsky, Modest, 95.
 Merck, Joh. Heinrich, 236.
 Merkel, Johannes, 234.
 Messchaert, Johannes, 96.
 Metzger, Ottilie, 144.
 Metzler, Luise, 144.
 Mey, Kurt, 75. 76. 177. 180.
 Meyerbeer, Giacomo, 71. 93. 112. 117. 126. 209. 216. 233.
 Meyer-Waldeck 264.
 Meyers Konversationslexikon 69.
 Michelangelo 186.
 Mikorey, Franz, 96. 143.
 v. Milde, Feodor, 123.
 v. Milde, Rosa, 123.
 Miller, William, 45.
 Millies (Konzertmeister) 268.
 Millöcker, Karl, 239.
 Mitnitzky, Issay, 141.
 Möhl-Knabl, Marie, 239.
 Moos, Paul, 112.
 Mörike, Eduard, 95. 152. 239.
 Mottl, Felix, 124. 140.
 Moussorgsky, Modest, 6. 270 ff (Lieder von M.).
 Mozart, W. A., 15. 34. 37. 45. 47. 89. 93. 95. 96. 115. 142. 143. 144. 181. 185. 230. 233. 248. 256. 258. 266. 268. 287.
 Müller, Rudolf, 46.
 Müller, Wilhelm, 132.
 Müller-Pasing, Alois, 237.
 Münch, Ernst, 48.
 Musik, Die (Zeitschrift), 42. 58. 75. 86. 140. 216. 262. 264. 266.
 Musikakademie (Hannover) 143.
 Musikalische Rundschau, Allgemeine, 70.
 Musikalische Zeitung, Leipziger Allgemeine, 61. 72.
 Musikgesellschaft, Allgemeine (Basel), 239.
 Musikgesellschaft (Worms) 144.
 Musikverlag, Süddeutscher, 149.
 Musikzeitung, Allgemeine, 266.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 46. 144.
 Nachrichten, Neueste (Berlin), 266.
 Nador, Kalman, 142.
 Napoleon 230.
 Nappi, Gian Battista, 5.

- Naumbourg 99.
 Neidhardt, Karl, 287.
 Neißer, Arthur, 140.
 Neubeck, Ludwig, 47.
 Neugebauer-Ravoth, Käthe, 47.
 Neumark, Ignaz, 190.
 Nicodé, Jean Louis, 195 ff (J. L. N.).
 240 (Bilder).
 Nicolai, Otto, 69. 96.
 Nielsen, Carl, 283.
 Nielsen, Ludolf, 191.
 Niemann, Walter, 156. 192. 285.
 Nießberger, H., 48.
 Nietzsche, Friedrich, 54. 154. 286.
 Nikisch, Arthur, 143. 144.
 Nissen, Hedwig, 47.
 Nodnagel, Ernst Otto, 195.
 Nohl, Ludwig, 247.
 Nollet, G., s. Totenschau XIV. 24.
 Noordewier-Reddingius, Aaltje,
 46. 240.
 Noren, Heinrich G., 94. 141. 142.
 Novalis 153. 157.
 O'Brien Butler, s. Totenschau
 XIV. 19.
 Ochs, Siegfried, 68.
 Oelschlegel, Alfred, s. Totenschau
 XIV. 20.
 Oesterlin, Nikolaus, 124. 125.
 Offenbach, Jacques, 239.
 Ohlhoff, Elisabeth, 192.
 Okuma, Graf, 263.
 Onslow, George, 282.
 Opernhaus, Deutsches, 95. 239.
 287.
 Opernhaus (Köln) 95.
 Orchester, Philharmonisches
 (Berlin), 144.
 Orefice, Giacomo, 5.
 Ornstein, Richard, 96.
 Osterwald 89.
 v. Othegraven, A., 285.
 Otto, Georg, 96.
 Paga 46.
 Paganini, Nicolo, 233.
 Palestrina 16. 234.
 Palladio 119.
 Palmgren, Selim, 142.
 Parlow, Edmund, 191.
 Parry, Hubert, 56.
 v. Pathy, Ilonka, 47.
 Pembaur, Josef, 153. 154. 157.
 Pembaur, Karl, 286.
 Pergolesi, G. B., 147. 156.
 Peters, C. F., 270.
 Petre, Torsten, 141.
 Petzold, Fritz, 263.
 Petzold-Schelderup, Hanka, 263.
 Pfannschmidt, Heinrich, 42.
 Pfitzner, Hans, 45. 48. 148. 154.
 231.
 Pietsch, Ludwig, 124.
 Pindar 181.
 Pisendel, Joh. Georg, 147.
 Plamondon, Rodolphe, 240.
 Plaschke- v. d. Osten, Eva, 143.
 Plato 116.
 Platzbecker, Heinrich, 284.
 Plaut, Joseph, 95. 239.
 Pleier, Ludwig, 47.
 Plothow, Georg, 189.
 Poensgen, Marie, 95.
 Pohl, Richard, 124.
 Pohle, Max, 203.
 Ponchielli, Amilcare, 17.
 Poppen, Hermann M., 46. 47.
 Porges, Heinrich, 139.
 Posa, Oskar C., 45.
 Powell (Pianistin) 268.
 Pratella, F. Batista, 3. 4. 8. 9.
 10. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.
 19. 20. 21. 23. 24. 25.
 Preetorius, Emil, 147.
 Prohaska, Carl, 285.
 Properz 181.
 Proske, Carl, 235.
 Puccini, Giacomo, 6. 11. 38. 212.
 247.
 Puhlmann-Harmonium 172.
 Pulvermacher, Benno, 191.
 Quantz, J. J., 246.
 Queen's Hall-Orchester (London)
 56. 57. 58.
 v. Rackewitz, Janko, 125.
 Rafael 114. 121.
 Raff, Joachim, 148.
 Rahlwes, Alfred, 192.
 Rahter, D., 153.
 Rameau, J. Ph., 234.
 Ramses II., König, 19.
 Rascher & Co. 187.
 vom Rath, Felix, 149.
 Reclam jr., Ph., 75. 283.
 v. Redwitz, Oskar, 120. 202.
 Reger, Max, 11. 16. 46. 47. 143.
 148. 150. 152. 153. 154. 155.
 156.
 Reger, Philipp, 75 ff (Wagner,
 Lortzing-R. und Deinhard-
 stein). 96 (Bild).
 Rehberg, Willy, 240.
 Reichardt, Joh. Fr., 128. 130.
 Reinecke, Carl, 47. 147.
 Reinecke, Gebr., 190.
 Reiner, Gebhard, 240.
 Reintjes, Heinrich, 112.
 Reisinger, Franz, 95. 239.
 Reißner, C., 138.
 Reiter, Josef, 96.
 Reitz, Robert, 46.
 Renz, Willy, 288.
 Reuß, August, 151. 154. 283.
 v. Reznicek, E. N., 251. 255. 257.
 Rheinberger, Joseph, 144. 147.
 Riccio, Pietro, 93.
 Rice, William Gorham, 281.
 Richard, M., 143.
 Richter, E. F., 234.
 Richter, F. X., 187.
 Richter, Hans, 53. 57.
 Richter, Ludwig, 34. 157.
 Riemann, Ernst, 143.
 Riemann, Hugo, 108. 196. 200.
 234. 248.
 Riller-Quartett 144.
 Rimsky-Korssakow, Nikolai, 6.
 Ringeisen (Organist) 48.
 Rinskopf, Léon, s. Totenschau
 XIV. 21.
 Ris, Otto, 240.
 Ritter, Alexander, 147. 148.
 Ritter, Franziska, 148.
 Ritter-Schmidt (Kammervirtuos)
 s. Totenschau XIV. 20.
 Rodanne, Stefa, 45.
 Rögly 234.
 Röhmeyer, Theodor, 44.
 Rohr, Katharine, 95.
 Romberg, Andreas, 71.
 Ronald, Landon, 56.
 Röntgen, Julius, 191.
 Ropartz, Guy, 47.
 Rosenblüt, Johann, 233.
 Rossini, Gioacchino, 17. 38. 68.
 117. 118. 119. 186. 259.
 Rozsnyai 176.
 Rozsavölgyi & Tarsa 284.
 Rubinstein, Anton, 249.
 Rückert, Friedrich, 43. 47.
 Rüdiger, Hans, 284.
 Rüdinger, Gottfried, 153. 155. 156.
 Ruhr, Anna, 47.
 Rupp, Erwin, 48.
 Rydberg, Viktor, 192.
 Safonoff, Wassili, 58.
 Sahm, C., 125.
 Saint-Saëns, Camille, 212. 268.
 Samaroff, Olga, 47.
 Sappho 181.
 Sauter, Max, 239.
 Scarlatti, Alessandro, 233.
 Schadow, Wilhelm, 113.
 Schaefer, Theo, 196. 202.
 Schaichet, Alexander, 46.
 Schalit, Heinrich, 155.
 Scharwenka, G. Walter, 238.
 vom Scheidt, Julius, 95.
 Scheidt, Samuel, 230.
 Schein, Joh. Hermann, 230.
 Scheinpflug, Paul, 247.
 Scheitberger, Josef, 44.
 Schelling, F. W. J., 112.
 Schennich, Emil, 154. 156.
 Schering, Arnold, 235.
 Scheu, J., 125.
 Schiedmayer, Pianofortefabrik,
 172.
 Schiegg, Anton, 237.
 Schiller, Friedrich, 132. 186.
 187. 198.
 Schilling, Gustav, 61. 67. 70. 71.
 Schillings, Max, 93. 148. 265.

- Schindler, Hans, 156.
 Schittler, Ludwig, 147. 192 (Bild).
 Schlemmüller, Hugo, 191.
 Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung 44. 93.
 Schlufte, Friedrich, s. Totenschau XIV. 23.
 Schmedes, Erik, 45.
 Schmedes, Paul, 192.
 Schmid, Heinrich Kaspar, 151. 154. 155.
 Schmid, Joseph, 152. 153.
 Schmid-Kaiser, Hans, 93.
 Schmid-Lindner, August, 157.
 Schmidt, Hans, 277.
 Schmidt, Richard, 47.
 Schmitz, Eugen, 234.
 Schneider, Maria, 95.
 Schnorr v. Carolsfeld, Franz, 177.
 Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, 40.
 Schnyder, Otto, 138.
 Schober, Hans, 155.
 Scholander, Sven, 40. 41.
 Scholz (Violinist) 263.
 Schönberg, Arnold, 55. 154. 156. 157.
 Schönherr, Carl, 43.
 Schopenhauer, Arthur, 88. 139.
 Schorr, Fritz, 45.
 Schott's Söhne, B., 93.
 Schreck, Gustav, 235.
 Schreiber, Wilhelm, 235.
 Schreker, Franz, 46.
 Schreyer, Johannes, 234.
 Schröder, Carl, 95.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine, 40. 130.
 Schubart, D. Chr., 61.
 Schubert, Franz, 33. 34. 46. 47. 64. 68. 88. 89. 90. 93. 96. 128 ff (Sch. und Goethe). 133. 135. 137. 141. 144 (Bilder). 151. 181. 182. 230. 256. 257. 268.
 v. Schuch, Ernst, 200.
 Schultheß, Otto, 240.
 Schulz, Joh. A. P., 256. 257.
 Schulze-Prisca, Mimy, 192.
 Schulze-Prisca, Walter, 46. 192.
 Schumann, Clara, 199.
 Schumann, Robert, 34. 47. 48. 69. 88. 89. 90. 91. 96. 113. 133. 135. 137. 147. 149. 151. 152. 153. 155. 192. 199. 200. 213. 244. 249. 252. 254. 255. 256. 257. 258. 268. 280. 286.
 Schürmann, Harry, 45.
 Schuster & Loeffler 109. 112.
 Schütz, Heinrich, 230.
 Schwarz, Franz, 143.
 v. Schwind, Moritz, 34. 153. 157.
 Schwinn, E., 286.
 Schwinn, H. J., 286.
 Schytte, Ludwig, 283.
 Scott, Cyril, 19. 59.
 Scott, Walter, 113.
 Scribe, Eugène, 127.
 Seitz, Ludwig, 45.
 Senfft v. Pilsach 137.
 Serato, Arrigo, 47.
 Sergel, Albert, 155.
 Seume, Joh. G., 69.
 Seyberth, Melie, 47.
 Sgambati, Giovanni, 9. 150.
 Shakespeare 3. 38. 123. 140.
 Sibelius, Jean, 6. 235. 265.
 Siegfried, Walter, 195.
 Silcher, Friedrich, 182.
 Simon, James, 238.
 Singakademie (Dessau) 96.
 Singer 99.
 Sinigaglia, Leone, 11.
 Sippel, P., 94. 190.
 Sivori, Camillo, 233.
 Smetana, Friedrich, 45. 47. 96. 254. 255.
 Smith, Johannes, 201.
 Smyth, Ethel, 54. 58.
 Somma, Antonio, 140.
 Sompeck, Ernst, 43.
 Soomer, Walter, 284.
 Sophokles 181.
 Spalding, Albert, 141.
 Spannuth, Hermann, 238.
 v. Spaun, Josef Frhr., 128. 130. 131.
 Spencer, Eleonora, 47. 48.
 Speyer, Edgar, 55.
 Spiering, Theodore, 47.
 Spohr, Louis, 192.
 Sprachverein, Allgemeiner Deutscher, 278.
 Stahl, Albert, 141.
 Staiger, Robert, s. Totenschau XIV. 20.
 Stamitz, Johann, 187.
 Stehle, Eduard, s. Totenschau XIV. 20.
 Stein, Fritz, 46. 47.
 Steingräber Verlag 42. 44.
 Steins (Sänger) 143.
 Steinwarz, E., s. Totenschau XIV. 24.
 Sternau 123.
 Sternfeld, Richard, 190.
 Stieler, Karl, 280.
 Stockhausen, Julius, 123.
 Stoeber, Georg, 151.
 Stolzenberg, Hertha, 207.
 Storm, Theodor, 142.
 Straube, E., 178.
 Straube, Karl, 154.
 Strauß, Johann (Sohn), 287 (Bild).
 Strauß, Richard, 5. 16. 45. 47. 54. 55. 93. 134. 143. 148. 154. 156. 192. 204. 207. 208. 239. 246. 247. 248. 249. 251. 253. 256. 257. 258. 265. 278.
 Streichquartett, Böhmisches, 46.
 Streichquartett, Jenaer, 46.
 Streichquartett, Neues Münchener, 157.
 Strobl, Rudolf, s. Totenschau XIV. 19.
 Stöbing, Adolf, 190.
 Stutschewski, Joachim, 46.
 Suk, Joseph, 265.
 Sullivan, Arthur, 282.
 Sulzbach, Emil, 94. 191.
 Sulzer, J. G., 99.
 Sundelius, Marie, 47.
 Suter, Hermann, 239.
 Svendsen, Johan, 283.
 Symphoniekonzerte (Graz) 45.
 Symphoniekonzerte, Städtische (Straßburg i. E.), 48.
 Symphonieorchester, Londoner, 55.
 Symphonieorchester (St. Louis) 47.
 v. Szekrenyeszy, Muschi, 45.
 Tappert, Wilhelm, 62.
 Tartini, Giuseppe, 192.
 Taucher 143.
 Telmanyi, Emil, 144.
 ter Mer, Max, 143.
 Teyte, Maggie, 47.
 Thibaut, A. F. J., 235.
 Thomassin, Désiré, 150.
 Thue (Sängerin) 268.
 Thuille, Ludwig, 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154.
 Tiepolo 113.
 Tonkünstlerfest, Schweizerisches, 240.
 Torjussen, Trygve, 191.
 Tosta-Kuhlmann, Willy, s. Totenschau XIV. 19.
 Tosti, F. P., 8. 15.
 Trautner, Fr. W., 235.
 v. Truppel (Gouverneur) 264.
 Tschaikowsky, Peter, 47. 55. 58. 64. 140. 268.
 Uhland, Ludwig, 123. 177. 182. 266.
 Unger, Hermann, 155.
 Vandenhoeck & Ruprecht 42.
 Verdi, Giuseppe, 9. 11. 16. 17. 38. 95. 140. 186. 212.
 Verein der Musikfreunde (Kiel) 47.
 Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 266.
 Verein, Philharmonischer (Worms), 144.
 Vesper, Will, 285.
 Viebig, Clara, 33.
 Vieuxtemps, Henri, 238. 284.
 Vieweg, Chr. Friedrich, 42. 93. 94. 238.
 Vogel, Bernhard, 124. 215.
 Vogel, Niel, s. Totenschau XIV. 19.

- | | | |
|--|--|---|
| <p>Vogler, Bruno, 238.
 Volker, Konrad, 144.
 Volkmann, Hans, 283.
 Volkmann, Robert, 96. 249. 250. 257. 283.
 Volkschor (St. Louis) 48.
 Volkskonzerte (Jena) 46.
 Volkskonzerte (Kiel) 47.
 Vorwärts (Berlin) 125.
 Voß, Fr., 94.
 Wackenroder, Wilhelm, 157.
 Waghalter, Ignatz, 239. 287.
 Wagner, Cosima, 93. 139. 140.
 Wagner, Josef, 284.
 Wagner, Richard, 4. 11. 12. 15. 16. 18. 31. 37. 40. 45. 47. 48. 53. 55. 56. 57. 58. 66. 67. 68. 70. 71. 75 ff (W., Lortzing-Reger und Deinhardstein). 93. 95. 115. 119. 120. 123. 124. 136. 139. 143. 144. 147. 148. 149. 185. 188. 190. 192. 209. 211. 212. 215. 230. 236. 245. 248. 250. 253. 256. 259. 268. 272. 273. 279.
 Wagner-Jahrbuch, Richard, 75.
 Wagner-Museum, Richard, 124. 125.
 Wagner, Siegfried, 12. 45. 47. 93. 143.
 Wallace, W. V., 282.
 Walter, M., 44.
 Walther von der Vogelweide 40.
 Waterloo (Maler) 121.
 v. Weber, Carl Maria, 47. 65. 68. 69. 95. 185. 188. 200. 230. 233. 249. 266. 280.</p> | <p>Weber, Fritz, 237.
 Weidt, Lucy, 45. 46.
 Weihmann, Kurt, 94.
 Weingartner, Felix, 265.
 Weinlig, Theodor, 12.
 Weintraub 99.
 Weisbach, Hans, 144.
 Weise (Kammermusiker) 96.
 Weismann, Julius, 151. 153. 154.
 Weißheimer, Wendelin, 125. 216.
 Weißleder, Franz, 96.
 Wellesz, Egon, 276.
 Welti, Heinrich, 75.
 Wenzel (Kammermusiker) 96.
 Werckmeister (Cellist) 263.
 Wesler, Elisabeth, 240.
 Wette, Adelheide, 93.
 Whitehill, Clarence, 48.
 Wieniawski, Henri, 284.
 Wiesendanger (Sänger) 48.
 Wilhelm, Carl, 287 (Bild).
 Wilhelm II., Kaiser, 41.
 Wilhelmj, August, 141.
 Wille, O. K., 264. 265. 266.
 Williams 59.
 Winderstein, Hans, 206.
 Wirth, Moritz, 124. 125.
 Wittenberg, Alfred, 144.
 Woermann, Karl, 202.
 Wohlgemuth, Gustav, 285.
 Wolf, Hugo, 11. 47. 134. 135. 136. 144. 152. 195. 268.
 Wolf, Sofie, 95.
 Wolf, William, 243. 244.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 11. 186. 252.</p> | <p>Wolf, Hermann, 203.
 Wolff-Röder, Hugo, s. Totenschau XIV. 19.
 Wolfram 195.
 Wolfrum, Philipp, 46.
 Wollgandt, Edgar, 143.
 Wood, Henry J., 58.
 Würst, Richard, 197.
 Wüllner, Franz, 197. 200.
 Wüllner, Ludwig, 144.
 Wunderhorn-Verlag 147 ff. 192. 283.
 Ysaye, Théo, 47.
 Zabel, Eugen, 124. 215.
 Zach, Max, 47.
 v. Zanetti, Anton, 45.
 Zech, Julius, 249. 250.
 Zeiß-Stiftung, Karl, 46.
 Zeitung, Frankfurter, 93.
 Zeitung, Kieler, 41.
 Zellner 62.
 Zelter, K. Fr., 128. 130.
 Zepler, Bogumil, 238.
 Zernik, Kurt, s. Totenschau XIV. 21.
 Zilcher, Hermann, 48. 285.
 Zimbalist, Efrem, 48.
 Zimpel, Leo, 192.
 Zöhrer 45.
 Zolling, Th., 124.
 Zöllner, Heinrich, 236.
 Zoozmann, Richard, 93.
 Zuckermann, Hugo, 285.
 Zunz-Stiftung 99.
 Zürcher & Furrer 124.
 Zuschneid, Hugo, 183.
 Zuschneid, Karl, 238.</p> |
|--|--|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Béart, Hans: Gesangsdramatische Wagnerkunst nach Richard Wagners Tradition. 138.
 Besch, Otto: Engelbert Humperdinck. 92.
 Cassius, Olga: Die Erziehung der Stimme und Atmung durch Artikulation der Konsonanten und Biegung der Vokale. 189.
 Goldschmidt, Hugo: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehung zu seinem Kunstschaffen. 187.
 Götz, Gustav: Klassische Stoffe für das Musikdiktat und für</p> | <p>Gesangübungen vorgeschrittener Schüler. 42.
 Keller, Otto: Tschaiikowsky. 140.
 Klatte, Wilhelm: Aufgaben für den einfachen Kontrapunkt. 234.
 Kruse, Georg Richard: Albert Lortzing. 283.
 Löbmann, Hugo: Über Glockentöne. Zugleich Ratschläge für den Glockenkauf. 234.
 Merkel, Johannes: Aufgaben zur Übung im Harmonisieren. 234.
 Neißer, Arthur: G. Verdi. 140.</p> | <p>Pfannschmidt, Heinr.: Was muß geschehen, um eine größere Würdigung der Kirchenmusik im kirchlichen und öffentlichen Leben herbeizuführen? 42.
 Schmitz, Eugen: Orlando di Lasso. 234.
 Schnyder, Otto: Grundzüge einer Philosophie der Musik. 138.
 Volkmann, Hans: Robert Volkmann. 283.
 Wagner, Richard: Das Judentum in der Musik; Zukunftsmusik; Über das Dirigieren (R. Sternfeld). 190.</p> |
|---|--|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Alnaes, Eyvind: „Des Seemanns letzte Reise.“ Für Klavier allein. 284.
- Anders, Erich: op. 19. Fünf Gesänge mit Klavier. 142.
- Bach, Joh. Seb.: Präludium, Fuge, Allegro Es-dur für Klavier (F. Busoni). 141.
- Bearbeitungen für Geige und Klavier von S. Liebersohn. 286.
- Bartusch, Alexander: „Unsere Marine.“ Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 190.
- van Beethoven, Ludwig: Ecosaisens (E. Parlow). 191.
- v. Bose, Fritz: Elegie für Violoncello und Klavier. 284.
- Breve, Otto: Des Königs Artollerey; Soldatenabschied. 238.
- Chopin, Fr.: Etüden für Piano-forte (Ignaz Friedman). 140.
- Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder für eine Singstimme und Klavier. 236.
- Deutsche Lieder aus großer Zeit. 238.
- Einblattdrucke, Patriotische. 94. 235.
- Engelke, Bernhard: Baßgesänge alter Meister. 142.
- Fischer, Ernst: „Zwischen Metz und den Vogesen.“ Für zweistimmigen Männerchor und Klavier. 236.
- Frey, Martin: op. 42. „Kindersang, froher Klang.“ Zehn Kinderlieder. 44.
- op. 47. „Selig sind die Toten.“ Motette für vierstimmigen gem. Chor. 44.
- Friedenthal, Albert: Acht Lieder der Zeit für ein- oder mehrstimmigen Gesang und Klavierbegleitung. 44.
- Garbe, Robert: „Jungs, holt fast“. Oole un neie Kriegs- und Soldatenlieder. 93.
- Goepfert, Karl: „Der Gärtner als Ulan.“ Für Männerchor a cappella. 142.
- Gretschel, Philipp: Zehn charakteristische Solfeeggien und Vokalisieren. 42.
- Grieg, Edvard: Ave Maris Stella. Für Violine und Klavier von Carl Flesch. 141.
- Hansen, Nicolai: „Norden.“ Album für Violine solo, für zwei Violinen, für drei Violinen. 283.
- Heidrich, Maximilian: Phantasie-Sonate, Suite und Lieder. Herausgegeben von Richard Buchmayer. 286.
- Henriques, Fini: „Das Spinnrädchen.“ Für Klavier. 191.
- Herfurth, P.: Soldatenkinds Wiegenlied. 44.
- Hildach, Eugen: op. 34 No. 2, op. 35. Zwei Gesänge. 190.
- Hoppe, Jaroslav: „Liebe.“ Acht Lieder für mittlere Stimme und Klavier. 141.
- Hornemann, E.: „König der Könige.“ Für Klavier. 191.
- Huber-Anderach, Theodor: Das Lied vom Hindenburg. Für eine Singstimme und Klavier. 238.
- v. Ihne, Wilhelm Viktor: Ostmarkenlied. 43.
- Jaeger, Gustav: „Und die Liebe zieht mit.“ Für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung. 237.
- Jöde, Fritz: „Muskettier' seins lust'ge Brüder.“ 93.
- Johnen, Kurt: „Das war der Sturm.“ Für eine Singstimme mit Klavier. 190.
- Jordan, Sverre: op. 8. Quatre morceaux pour Violon et Piano. 141.
- Kahn, Robert: „Leuchtende Tage.“ Zwei Kriegslieder für Gesang und Klavier. 44.
- Kämpf, Karl: op. 52. Drei Gesänge. 43.
- op. 56. „Altes Haus.“ Ballade für eine Singstimme und Klavier. 43.
- op. 57. No. 1. „Die Wacht an der Weichsel.“ 43.
- op. 39. Zwei Konzertstücke für Klavier. 43.
- op. 53, 54, 55. Männerchöre a cappella. 43.
- Karg-Elert, Sigfrid: op. 111. Sechs Kriegslieder im Volkston für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 236.
- Klopfer, Fritz: Fünf arabische Kriegslieder. 43.
- Klum, H.: Lütticher Lied. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 237.
- Koch, Markus: „Sei stille, mein Kind.“ Ein Kriegslied für dreistimmigen Frauenchor und Klavierbegleitung. 237.
- Kowalski, Max: Zwei Klavierstücke. 142.
- Kriegslieder, Neue. „Ich weiß einen Lindenbaum stehen.“ 93.
- Langgard, Rud.: „Sphinx.“ Tongemälde für großes Orchester. 192.
- Lazarus, Gustav: op. 168. „Jugendfreuden.“ Fünf ganz leichte Vortragsstücke für Klavier. 191.
- Lewin, Gustav: „Der Friede.“ Für mittlere Singstimme mit Klavier. 285.
- Lichey, Reinhold: „Soldatenabschied.“ Lied für Gesang und Klavier. 190.
- op. 45. Psalm 13 für vierstimmigen gem. Chor a cappella. 235.
- Kriegschoral. 235.
- op. 37. Drei Lieder im Volkston für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor. 236.
- Lutz, Robert: Ein deutscher Hochgesang. 93.
- May, Hans: Hindenburg, der Russenschreck. 237.
- Meilbeck, Hermann: „Deutschland, sei wach.“ Für vierstimmigen Männerchor. 237.
- Meise, Albert: „Mit Singen ins goldne Morgenrot.“ 142.
- Mendelssohn, Arnold: „Der sterbende Soldat.“ 44.
- Mitwitzky, Issay: op. 9. Valse con Sordino. — op. 11: Mazurka für Violine und Klavier. 141.
- Mozart, W. A. s. Engelke.
- Müller-Pasing, Alois: „An den Sohn im Feld.“ Für Mezzosopran oder Bariton mit Klavierbegleitung. 237.
- Kriegsgebet. 237.
- Neumark, Ignaz: Zwei polnische Miniaturen für Klavier. 190.
- Nielsen, Ludolf: op. 33. „Schlummert sanft in heil'ger Ruh.“ Für Gesang mit Streichorchester und Harfe. 191.
- Niemann, Walter: op. 32. „Eine kleine Wassermusik.“ Drei poetische Vortragsstücke für Klavier. 285.
- op. 33. Romantische Miniaturen für Klavier. 285.
- Noren, Heinrich G.: op. 42. Divertimento für 2 Violinen und Klavier. — op. 43. Notturno und Capriccio für Violine mit Klavier. — op. 47. Sonate für Cello und Klavier. 94.

REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE X

- | | | |
|--|--|---|
| <p>Noren, Heinrich G.: op. 15. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 141.</p> <p>— op. 20. Drei Klavierstücke in mittlerer Schwierigkeit. 141.</p> <p>— op. 46. Drei Lieder. 141.</p> <p>v. Orhegraven, August: Acht Soldatenlieder für Männerchor. 285.</p> <p>Palmgren, Selim: op. 41. „Die Stadt.“ Für eine Singstimme mit Klavier. 142.</p> <p>Pembaur, Karl: „Seliger Tod.“ Für gemischten Chor ohne Begleitung. 286.</p> <p>Petre, Torsten: op. 41. Drömbilder für Violin och Piano. 141.</p> <p>Platzbecker: Mädchenlied für hohe oder tiefe Stimme und Klavier. 284.</p> <p>— „Wenn die Landwehr kommt.“ Für vierstimmigen Männerchor. 284.</p> <p>— Weihnachtslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 284.</p> <p>— Kriegers Wiegenlied. Für hohe oder tiefe Stimme mit Klavierbegleitung. 284.</p> <p>— „Kriegslieder 1914.“ 284.</p> <p>Prohaska, Carl: „Deutscher Schwur.“ Für vierstimmigen Männerchor. 285.</p> <p>Pulvermacher, Benno: Kaiserlied. 191.</p> <p>Reuß, August: op. 30. Trio für Violine, Violoncello und Klavier. 283.</p> <p>Röhmeyer, Theodor: Kriegsflugblätter für eine Singstimme und Klavier. 44.</p> <p>Röntgen, Julius: Wir treten zum Beten. 191.</p> | <p>Schering, Arnold: Drei Soldatenlieder für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavier. 235.</p> <p>Schiegg, Anton: op. 12. „Ein Gebet im Kriegsjahr.“ Für vierstimmigen gemischten Chor. 237.</p> <p>Schönherr, Carl: „Heimatswimpel.“ Für Gesang und Klavier. 43.</p> <p>Schreck, Gustav: „Das ferne Grab.“ Für Alt oder Mezzosopran mit Klavier. 235.</p> <p>— „Halt aus, mein Volk.“ Für vierstimmigen gemischten Chor. 235.</p> <p>Schwinn, H. J.: Kriegslieder aus großer Zeit. 286.</p> <p>Sibelius, Jean: op. 73. „Die Okeaniden.“ Tondichtung für großes Orchester. 235.</p> <p>Simon, James: Vier Kriegslieder 1914. Für eine mittlere Stimme und Klavier. 238.</p> <p>Sippel, P.: Die neuen Landsknecht'; Zwischen See und Sumpf; Der rote Mohn. 94</p> <p>— „Die Freundesbanner.“ Einstimmiges Chorlied mit einem Vorspiel und Weihespruch. 190.</p> <p>Soldatenlieder für Männerchor, Beliebte. 237.</p> <p>Sompeck, Ernst: „Ich bin ein armer Exulant.“ Für eine Singstimme mit Orgel oder Klavier. 43.</p> <p>Spalding, Albert: Bagatelle für Violine und Pianoforte No. 1 and 2. 141.</p> <p>Spannuth, Hermann: Zweipatriotische Lieder. 238.</p> <p>Sulzbach, Emil: Gebet für Violoncello mit Begleitung des</p> | <p>Pianoforte oder der Orgel. 191.</p> <p>Torjussen, Trygve: op. 15. Norwegische Melodien. Sieben Stücke für Klavier. 191.</p> <p>Trautner, Fr. W.: op. 62. „Die Toten.“ Für vierstimmigen gemischten Chor. 235.</p> <p>Ungarische Lieder in deutschen Worten (Donath und Heidelberg). 142.</p> <p>Unseren Feldgrauen. Marsch- und Lagerlieder für Gesang und Gitarre. 236.</p> <p>Vieuxtemps, Henri: Träumerei für Violine und Klavier (Issay Barmas). 238.</p> <p>Voß, Fr.: „Frisch auf, Soldatenblut.“ Alte und neue Soldatenlieder. 94.</p> <p>Wagner, Josef: „Die deutschen Tamboure.“ Für Gesang mit Klavierbegleitung. 284.</p> <p>Walter, M.: Deutsches Soldatenlied. 44.</p> <p>Weber, Fritz: op. 8. „Die deutsche Flagge.“ Für einstimmigen Chor oder eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 237.</p> <p>Wieniawski, Henri: Legende für Violine und Klavier (Herausgegeben von Issay Barmas). 284.</p> <p>Wohlgemuth, Gustav: Drei Gesänge mit Klavier. 284.</p> <p>Zilcher, Hermann: Vier Kriegslieder für eine Singstimme und Klavier. 285.</p> <p>Zöllner, Heinrich: op. 133. Deutschland. 236.</p> <p>Zoozmann, Richard: „Wenn wir marschieren.“ 16 Armeemärsche mit neuen Texten. 93.</p> |
|--|--|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Abert, Hermann: Robert Franz. 88.</p> <p>Adler, Felix: Brauchen wir die italienische Oper? 38.</p> <p>Anzeiger, Dresdner: Ein deutscher Liederkomponist (R. Franz). 135.</p> <p>Arend, Max: Gluck, der deutsche Musiker. 228.</p> <p>Börsen-Zeitung, Berliner: Robert Franz' 100. Geburtstag. 133.</p> | <p>Doebber, Johannes: Deutsche Musik. 184.</p> <p>Friedenthal, Albert: Die musikalischen Engländer. 282.</p> <p>Goetze, Alfred: Robert Franz, der Meister des deutschen Liedes. 91.</p> <p>Göttmann, Adolf: Ein deutscher Liedermeister. 134.</p> <p>— Kriegslieder und Volkstümlichkeit. 230.</p> | <p>Großmann, Karl: Das I. Deutsche Sängerbundesfest zu Dresden. 231.</p> <p>Heimann, Moritz: Kathedralen (Zur Erscheinung Bruckners). 185.</p> <p>Hirschberg, Leopold: Carl Loewe und das klassische Altertum. 181.</p> <p>— Carl Loewe und das Slawentum. 279.</p> |
|---|--|---|

XII REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSATZE

- | | | |
|--|--|--|
| Hübner, Otto R.: Zukünftige Musik. 37. | Manz, Gustav: Fünfzig Jahre „Tristan“. 40. | Seeliger, Herm.: Franz Schubert. 182. |
| Istel, Edgar: Türken-Opern. 232. | Marschalk, Max: Robert Franz. 134. | Simon, James: Robert Franz. 134. |
| — Das Glockenwerk zu Mecheln. 281. | Moser, Hans Joachim: Der deutsche Musikstil. 39. | Stolz, Georg: Krieg und Musik. 229. |
| Kaiser, Georg: Hornsteins Soldatenlieder. 280. | Nagel, Wilibald: Kosmopolitische oder nationale Musik? 227. | Stolzing, Josef: Das deutsche Operntheater der deutschen Oper. 231. |
| Kaiser, W.: Robert Franz. 137. | Paul, Ernst: Robert Franz. 91. | Storck, Karl: Die Untreue gegen den „guten Kameraden“. 182. |
| Kannegießer, H.: Gut Deutsch in Kunst und Alltag. 184. | v. Perger, H.: Bach und das 20. Jahrhundert. 227. | Teweles, Heinrich: Italienische Oper? 186. |
| Keller, Alfred: Robert Franz. 133. | Pfohl, Ferdinand: Bisbigliando. Deutsche Musik und Fremdwort. 278. | Thießen, Karl: Robert Franzens Lieder und unsere Zeit. 89. |
| Klatte, Wilhelm: Robert Franz. 133. | Prümers, Adolf: Die neudeutsche Partitur. 37. | Volkszeitung, Berliner: Ein Meister des deutschen Liedes (R. Franz). 134. |
| Kleemann, Hans: Robert Franz. 88. | Püringer, August: Robert Franz. 136. | Volkszeitung, Dresdner: Robert Franz. 136. |
| Krebs, Carl: Sven Scholander und Deutschland. 40. | Puttmann, Max: Robert Franz. 89. | Wintzer, Richard: Robert Franz. 90. |
| — Reinigung. 232. | Reuß, Alexander: Krieg und Musik. 282. | Zeitung, Ostpreußische: Das deutsche Lied unserer Kriegesverbündeten. 231. |
| Künzelmann, Ferdinand: Deutsches Singen und das Kriegsziel. 183. | Richard, August: Robert Franz und Franz Liszt. 88. | Zürcher Zeitung, Neue: Robert Franz. 137. |
| Leichtentritt, Hugo: Musik und Natur. 280. | — Robert Franz. 90. | |
| Levin, Julius: Verirrte Geigen. 233. | Schmitz, Eugen: Robert Franz. 135. | |
| Löbmann, Hugo: Der Krieg und das Lied. 181. | | |

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES VIERZEHNTEN JAHRGANGS (1914–1915)

Notenbeilagen:

- Peter Cornelius, „Im Walde“, Gedicht von Paul Heyse. Zum erstenmal aus der Handschrift veröffentlicht von Georg Richard Kruse. (5.)¹⁾
Lorenzo da Firenze, Ballata „Come insù 'l fonte fu preso Narcisso“. Herausgegeben von Hugo Riemann. (7.)
Franz Schubert, Zwischenakt nach dem 2. Aufzug und Hirtenmelodien aus „Rosalinde“. Für Klavier zu zwei Händen übertragen von Eugen Kretzer. (8.)
Robert Schumann, Deutscher Freiheitsgesang für vierstimmigen Männerchor. (2.)
Carl Maria von Weber, Drei vaterländische Gesänge (Kriegseid; Reiterlied; Schützenweihe) für Männerchor. Zum erstenmal aus der Handschrift veröffentlicht von Leopold Hirschberg. (4.)

Autographen in Faksimile:

- Ludwig van Beethoven, Anfang des Kyrie aus der Missa solennis. (3.)
— Kanon „Gott ist eine feste Burg“. (3.)
W. A. Mozart, Vier Seiten aus dem Skizzenbuch in der Bibliothek zu Upsala. (1.)
— Eine Seite aus dem Requiem. (1.)
— Letzte Schriftzüge. (1.)
Franz Schubert, Autograph des „Erlkönig“. (21.)
— Autograph des „Heidenröslein“. (21.)
— Autograph des „König in Thule“. (21.)

Kunst:

- Antonio Carracci, Lautenspieler. (14.)
Johann Nepomuk della Croce, W. A. Mozart. (1.)
Hans Gasser, Mozarts Grabdenkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof. (1.)
Isola, Paganini. (15.)
Ludwig Jahn, Loge. (20.)
Willibrord Joseph Mähler, Beethoven. (3.)
Perugino, Ausschnitt aus dem Gemälde Mariä Himmelfahrt. (13.)
Rottmayr, Fresko über der Orgelempore der Peterskirche in Wien. (17.)
— Fresko über der Musikempore der Karlskirche in Wien. (17.)
Andrea Solario, Lautenspielerin. (13.)
David Teniers d. J., Lautenspieler und Flötenbläser. (14.)
Gerard Terborch, Lautenspielerin. (14.)
Tintoretto, Lautenspieler. (13.)
Vogel von Vogelstein, Helmina v. Chézy. (9.)

¹⁾ Die in () beigefügte Zahl gibt die Heftnummer an.

Porträts:

- | | |
|--|---|
| Luigi Boccherini. (16.) | Jean Louis Nicodé. Photographie aus neuerer Zeit. (23.) |
| Anton Bruckner. Medaille von Leo Zimpel. (22.) | — im Jahre 1878. (23.) |
| Heinrich Dorn. (10.) | — als Reservist (1884). (23.) |
| Francesco Durante. Zeichnung von H. E. von Wintter. (12.) | Nicolo Paganini. Bleistiftzeichnung eines unbekannten Künstlers. (15.) |
| Robert Franz. (18.) | Giovanni Battista Pergolesi. Zeichnung von H. E. von Wintter. (10.) |
| Johann Joseph Fux. Zeichnung von H. E. von Wintter. (10.) | Philipp Reger. (20.) |
| Carl Goldmark. (9.) | Franz Xaver Richter. Stich von C. Guérin. (12.) |
| Robert Kahn. (19.) | A. M. G. Sacchini. Zeichnung von H. E. von Wintter. (11.) |
| Friedrich Kiel. (24.) | Adolf Sandberger. (6.) |
| Eduard Kremser. (6.) | Ludwig Schittler. (22.) |
| Leonardo Leo. Stich von C. Biondi. (11.) | Bernhard Scholz. (16.) |
| Albert Lortzing. (20.) | Bernhard Stavenhagen. (9.) |
| Rudolf Louis. (6.) | Johann Strauß. (24.) |
| Therese Malten. (19.) | Robert Volkmann. (16.) |
| Benedetto Marcello. Stich von J. Antonio Zuliani. (11.) | Carl Wilhelm. Letzte photographische Aufnahme. (24.) |
| W. A. Mozart. Nach einer Federzeichnung von J. B. Herzesvyn. (1.) | Nicola Antonio Zingarelli. Zeichnung von H. E. von Wintter. (12.) |

Karikaturen:

- Ad. Schrödter, Nicolo Paganini.** (15.)
J. P. Lyser, Nicolo Paganini. (15.)

Verschiedenes:

- W. A. Mozart:**
Grab auf dem St. Marxer Friedhof in Wien. (1.)
- Nicolo Paganini:**
Letzte Worte. (15.)
- Titelblatt des Albums zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines vaterländischen Kriegsfahrzeuges.** (2.)
- Wien:**
Inneres der Piaristenkirche in Wien. (17.)
Musikchor der St. Peterskirche in Wien. (18.)

ML
5
1845

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

PERIODICAL ROOM
RECEIVED

OCT 21 1915

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

HEFT 24

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57

14. JAHRG.

1015

SEPTEMBER

Sonderhefte der MUSIK

1. Bach-Heft	Jahrgang V/1
2. Bach-Heft	V/2
1. Beethoven-Heft (vergriffen)	I/12
2. Beethoven-Heft (vergriffen)	II/6
3. Beethoven-Heft (vergriffen)	III/12
4. Beethoven-Heft	V/4
5. Beethoven-Heft	VII/13
6. Beethoven-Heft	IX/1
7. Beethoven-Heft	IX/13
8. Beethoven-Heft	IX/1
9. Beethoven-Heft	X/6
10. Beethoven-Heft	XI/7
Berlioz-Heft	III/5
1. Brahms-Heft	II/15
2. Brahms-Heft	XII/1
3. Brahms-Heft	XII/2
Bruckner-Heft	VI/1
1. Chopin-Heft	VIII/1
2. Chopin-Heft	IX/10
Cornelius-Heft	III/17
1. Dvořák-Heft	X/23
2. Dvořák-Heft	X/24
Gluck-Heft	XIII/19
Haydn-Heft	VIII/16
1. Liszt-Heft	V/13
2. Liszt-Heft	XI/1
Mahler-Heft	X/18
1. Marschner-Heft	XI/5
2. Marschner-Heft	XI/6
Mendelssohn-Heft	VIII/9
1. Mozart-Heft	IV/1
2. Mozart-Heft	V/7
3. Mozart-Heft	XIV/1
1. Schubert-Heft	VI/7
2. Schubert-Heft	VI/8
3. Schubert-Heft	XI/23
1. Schumann-Heft	V/20
2. Schumann-Heft	IX/17
1. Richard Strauß-Heft	IV/8
2. Richard Strauß-Heft	XIII/17
1. Verdi-Heft	XIII/1
2. Verdi-Heft	XIII/2
1. Wagner-Heft (vergriffen)	I/9
2. Wagner-Heft	I/20-21
3. Wagner-Heft	II/16
4. Wagner-Heft	III/20
5. Wagner-Heft	IV/10
6. Wagner-Heft	V/19
7. Wagner-Heft	VII/19
8. Wagner-Heft	VIII/19
9. Wagner-Heft	X/1
10. Wagner-Heft	X/20
11. Wagner-Heft	XI/19
12. Wagner-Heft	XII/10
13. Wagner-Heft	XII/15
14. Wagner-Heft	XII/16
Weber-Heft	V/17
Hugo Wolf-Heft	II/12

Amerika	Jahrgang	IV/16
Rußland		VI/13
Skandinavien		III/22
Berlin		X/13
Wien		IX/7

1. Faschingsheft	VI/10
2. Faschingsheft	VII/9
3. Faschingsheft	VIII/10
4. Faschingsheft	IX/9
5. Faschingsheft	X/10
6. Faschingsheft	XI/10
7. Faschingsheft	XII/9
8. Faschingsheft	XIII/10

*

Gesangskunst	VIII/24
Münchener Künstler-Theater . . .	VIII/7
Opern-Renaissance	IX/5
Zeit- und Streitfragen, Heft 1 . .	VII/3
Zeit- und Streitfragen, Heft 2 . .	IX/6

Moderne Tonsetzer, Heft 1 VII/1
 (Reger — Weingartner)
 Moderne Tonsetzer, Heft 2 VII/5
 (Bungert — Bruch)
 Moderne Tonsetzer, Heft 3 VII/7
 (Pflitzner — Klose)
 Moderne Tonsetzer, Heft 4 VII/11
 (d'Albert — Hausegger)
 Moderne Tonsetzer, Heft 5 VII/15
 (Goldmark — Mahler)
 Moderne Tonsetzer, Heft 6 VII/22
 (Arnold Mendelssohn — Blech)
 Moderne Tonsetzer, Heft 7 VIII/3
 (Tinelli — Wolf-Ferrari)
 Moderne Tonsetzer, Heft 8 VIII/13
 (Humperdinck — Siegfried Wagner)
 Moderne Tonsetzer, Heft 9 VIII/22
 (Sinding — Georg Schumann)
 Moderne Tonsetzer, Heft 10 IX/24
 (Rüfer — Hugo Kaun — Robert Kahn)

*

1. Tonkünstlerfestheft	(vergriffen)	I/16
2. Tonkünstlerfestheft		II/17
3. Tonkünstlerfestheft		III/16
4. Tonkünstlerfestheft		IV/17
5. Tonkünstlerfestheft		V/16
6. Tonkünstlerfestheft		VI/18
7. Tonkünstlerfestheft		VII/17
8. Tonkünstlerfestheft		VIII/17
9. Tonkünstlerfestheft		IX/16
10. Tonkünstlerfestheft		XI/16
11. Tonkünstlerfestheft		XII/17
12. Tonkünstlerfestheft		XIII/16

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/19

NEUE OPERN

Hanns Ludwig Kormann: „Die Krallen“,
Text von Erich Liebermann-Roßwiese.

OPERNSPIELPLAN

Hamburg: Die Volksoper hat den musikalischen Schwank „Der Heiratsschwindler“ von Eduard v. d. Becke und Louis Herrmann zur Uraufführung angenommen.

KONZERTE

Thun: Am 11. Juli findet hier die diesjährige Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins statt. Bei den zwei Kammermusikkonzerten werden Sonaten von Frank Martin, Hans Huber, A. Schlageter, Carl David, ein Streichquartett von G. Häser, Gesänge von H. Sulzberger, E. Levy, C. Vogler, Fr. Brun und Klavierstücke von H. Reymond, W. Schultheß zur Aufführung kommen.

Verden (Aller): Unter Leitung des Domorganisten Gottfried Deertjen veranstaltete der Oratorienverein eine Aufführung von vier Bachschen Kantaten (Liebster Gott, wann werd ich sterben?; Jesu, der du meine Seele; Jauchzet Gott in allen Landen; Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben).

Wiesbaden: Eine größere Komposition für Männerchor und Orchester: „Die deutsche Veste“ von Guido v. Gillhausen kam im Wiesbadener Kurhaus zur Aufführung und errang bemerkenswerten Erfolg. Das Werk stützt sich auf bekannte zeitgemäße Motive und ist glänzend instrumentiert. Herr v. Gillhausen, ein im Kriege schwer verwundeter höherer Offizier, hat auch einige kleinere Kompositionen mit Beifall in Wiesbaden durch das Kurorchester zu Gehör gebracht.

TAGESCHRONIK

Mund- und Ziehharmonika, im Felde heute die beliebtesten Musikinstrumente, sind Berliner Erfindungen. Sie wurden von Christian Friedrich Ludwig Buschmann erfunden, und zwar in den Jahren 1821 und 1822. Sie hießen damals Mund-Aeoline und Hand-Aeoline. Die Mundharmonika, auch Aura genannt, geht auf die deutschen Brummeisen des ausgehenden Mittelalters zurück. Das Brummeisen bestand aus einem eisernen Bügel, in dem eine Zunge schwingend angeordnet war. Blies man gegen diese Zunge, so entstand ein brummender Ton. Wie man den Geschützen im späten Mittelalter Namen gab, die man von ihrem Aussehen oder ihrem Ton herleitete, so nannte man einzelne Geschütze auch Trummel, Maultrommel oder Brummerin. Diese Benennung leitet sich von den Brummeisen oder Maultrommeln her. Im Berliner Zeughaus liegt noch heute ein französisches Prachtgeschütz vom Jahre 1535, auf dem man ein solches Brummeisen bildlich dargestellt sieht. Ein ganz ähnliches Geschütz ist in das Arsenal von Woolwich gekommen und dort noch vorhanden. In der Literatur erwähnt wird die Maultrommel zuerst im Jahre 1658 von dem berühmten Pädagogen Comenius in seinem Orbis pictus. Es ist also nicht richtig, daß man den Jesuiten Kircher als den Erfinder der Maultrommel be-

WILHELM HANSEN EDITION, LEIPZIG

Trios.

a) Klavier, Violine und Violoncell.

- Trio-Album. Band I, II, III.** Mk. 3.-
- 1263 — **Band I.**
Grieg, Ave maris stella. Haydn, Menuet (Militär-Symphonie). Svendsen, Schwedisches Volkslied. Malling, Mazurka. Rubinstein, Melodie. Bendel, Souvenir d'Hongrie. Tschalkowsky, Chant d'automne. Ch. Godard, Mignonne. Hartmann, Griechischer Festanz. Lange-Müller, Sérénade. Mozart, Romanze (Eine kleine Nachtmusik). Schubert, Scherzo (Okrett, op. 108). Finl Henriques, Stimmung.
- 1264 — **Band II.** 3.-
Schumann, Abendlied. Gade, Kontretanz. Reissiger, Scherzo (Trio, op. 50). Stinding, Melodie mignonne. Gavotte Louis XIII. Tschalkowsky, Chant sans paroles. Schytte, Die Gitarrenspieler. Svendsen, Schwedisches Volkslied Nr. 2. Carl Nielsen, Tanzszene der Magdalene. Rübner, Rosaline (Nocturne). Beethoven, Andante (F-dur). Schubert, Marche militaire.
- 1300 — **Band III.** 3.-
Halvorsen, Erste Begegnung (Curre-Suite, op. 17). Hartmann, Bauerntanz („Klein Kirsten“). Winge, Wiegenlied. Mendelssohn, aus IV. Symphonie (3. Satz, op. 90). Hummel, Rondo alla Turca (Trio, op. 22). J. S. Bach, Bourrée (Viola-Sonate Nr. 2). Lange-Müller, Sérénade (Renaissance). Nicola Hansen, Pastorale (Op. „Dafnis og Cloe“). Gade, Scherzo. Svendsen, Andante (Rhapsodie norvégienne Nr. 3). Borresen, Menuetto (op. 14 Nr. 2). Burmeister-Sinding, Gavone (op. 50 Nr. 5).
- 1309 **Amberg.** Op. 11, Trio für Violine oder Klarinette, Violoncell und Klavier. 6.-
- 1324 — Op. 12, Fantasiestücke für Violine (oder Klarinette), Violoncell und Klavier oder Viola. 8.-
- 1308 **Bendix, Victor.** Op. 12, Trio, (A-dur) 7.-
- 1047 **Bohlmann.** Trios d'Amateurs 2.-
A la Zingara. Nocturne. Danse slave. Menuet.
- 888 **Godard, Benjamin.** Op. 18, Six Duettini. Trancit et doigtée par Jacques van Lier 5.-
- 906 **Hartmann, Emil.** Op. 24, Sérénade für Klarinette (Violine oder Viola), Violoncell und Klavier 7.50
- 1229 **Henriques, Finl.** Op. 31, Kinder-Trio in G-dur 4.-
- 1235 **Heise.** Trio (Es-dur) 6.-
- 934 **Malling.** Op. 36, Trio (A-dur) 6.-
- Schyte, Op. 132, Petites Suites faciles.
- 969 Nr. 1. Fantaisies (C-dur) 3.-
- 970 „ 2. Réveries (F-dur) 3.-
- 971 „ 3. Souvenirs (G-dur) 3.-
- 972 „ 4. Sérénade (B-dur) 3.-
- 263 **Sinding.** Op. 23, Trio (D-dur) 8.-
- 1136 **Söchting.** Op. 66, Kindertrios 1.50
Allegro. Tempo di Menuetto. Rondino.

b) Klavier, Violine und Viola.

- 1504 **Bull-Svendsen.** Sehnsucht der Seenerin. (Nicola Hansen) 1.25
- 1506 **Gade.** Nordische Seinfahrt, Lustspiel-Ouverture (Nicola Hansen) 3.-
- 1503 **Hartmann, Emil.** Berceuse [Wiegenlied] (Nicola Hansen) 1.50
- 1300 **Lange-Müller.** Im Halle der Abenderragen, aus der Suite „In der Alhambra“, op. 3 (Nicola Hansen) 2.50
- 1505 **Malling.** Lied des Wüstenmädchens aus op. 51 (Nicola Hansen) 1.25
- 1502 **Rung, Fr.** Schmetterlingstanz (Nicola Hansen) 1.50
- 1501 **Svendsen.** Printemps, Morceau de Ballet (Nicola Hansen) 1.25

Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H.
Berlin-Lichterfelde



Deutsche Lieder aus großer Zeit

Für eine Singstimme und Klavier.

Jede Nummer 50 Pf.

Es sind bereits über 40 Nummern erschienen.

1. Kobloff, Das Lied vom Hindenburg (A. De Nora).
2. Zuphneid, Deutschlands Fahnenlied (Rich. Behmel).
7. Kogeler, Herr. Reiterlied (S. Zudermann).
10. Scharmanta, Soldaten-Abschied (Rich. Zeymann).
15. Char, Herr Emmich und seine Streie (D. v. Perltstein).
18. Wagner, Lied des Landstürms (S. Brenner).
22. Gulbin, Mein Gewehr (St. Kabe).
- 27/28 Grabner, Michel (D. Michaeli).
33. Haas, Victoria (D. Michaeli).
- 43/44. Albrecht, Zeppelin-Lied.

— Verzeichnisse gratis. —

Militarismus und Militärmusik

von

Hermann Eichborn

2 Mark

Ein echt patriotisches Volkslied!

Kuno Wolf, op. 34: „Emden“

Ausgabe für Pianoforte mit Text 75 Pf.
Männerchor, Partitur 60 Pf., Stimmen 60
Schülerchor 10

Dies Musikstück hat in Heft 17 der Musik eine ausgezeichnete Würdigung erfahren — wird aber auch sonst vorzüglich besprochen — und sagt Professor Dr. Kienann-Leipzig: „Diesem einfachen, sehr wirkungsvollen patriotischen Lied wünsche einen sehr guten Erfolg.“ — Dr. Walter Niemann-Leipzig: „Das Emdenlied zeichnet sich durch echten volkstümlichen Balladenton und zarte Formen aus.“

Ein Musikstück mit solchen Empfehlungsmüssen ist im Sturm der Herzen aller Musikkreunde, strebt zu breiten durch die Musikalienhandlung.

Emden (Ostfriesland). **W. Schwalbe.**

Die Veröffentlichung erfolgt zugunsten der Hinterbliebenen der Emden-Beatzung.

zeichnet. Er beschrieb sie nur im Jahre 1878. — Die Ziehharmonika von Buschmann war noch äußerst primitiv. Eine weite Verbreitung erlangten solche Instrumente seit 1829 durch den Wiener Klaviermacher Demian unter der Bezeichnung „Accordion“. Ursprünglich hatten die Instrumente fünf Tasten, die je einen Akkord zum Ansprechen brachten, wenn man eine Taste drückte. Knöpfe an Stelle der Tasten führten Bichler und Klein 1834 ein. 1843 erfand Band in Krefeld die komplizierte Form der Ziehharmonika, das Bandonion.

Sängerwettbewerb in Neuyork. In der „B. Z.“ ist zu lesen: Unter nicht alltäglichen Umständen, jedenfalls aber unter der Mitwirkung erster Künstler errang die deutsche Musik in Amerika einen schönen Sieg. Nach der Vorstellung im Neuyorker Metropolitan Opernhaus, die zugleich die Abschiedsvorstellung für den dort 13 Jahre lang tätig gewesenem Dirigenten Hertz war, scharten sich die Künstler im Restaurant Kaiserhof um den Abschiednehmenden. Beim Eintritt spielte die Hotelkapelle gerade das „Tipperary“, und ein großer Teil der englisch-amerikanischen Gäste sang dies Liedchen mit. Für unsere deutschen Künstler aber war das Lied Tommy Atkins das Signal, um auch „Deutschland über alles“ zu verlangen. Und als der Kapellmeister verlegen die Achsel zuckte, da rief man den Manager herbei. Mit aller Energie machte die Sängerin Frau Ober ihr Verlangen nach diesem Liede geltend; wohl oder übel mußte er dem Orchester die Erlaubnis geben. Und so wie die ersten Töne erschallten, ereignete sich etwas, das der Neuyorker Kaiserhof wohl noch nicht erlebt hat. Frau Ober begann, Herr Sembach fiel ein, ihre herrlichen Stimmen vereinigten sich mit denen von Goritz und Weil aus Stuttgart mit Matfelds Stimme und Frau Gadakis glockenhellem Sopran. So herrlich ist sicher selten die deutsche Weise gesungen worden.

Die Familie Gravina. General-Oberarzt Dr. Oskar Stobäus (Bad Kissingen) schreibt der Voss. Ztg.: jüngst brachte die Vossische Zeitung eine Notiz über die Familie Gravina, die ich vervollständigen möchte, da mir die Verhältnisse genau bekannt sind. Nicht nur ein Sohn der verwitweten Gräfin Gravina, geb. v. Bülow (Tochter Cosima Wagners), steht aktiv im italienischen Heere, sondern alle drei Söhne, Graf Manfred, der Älteste, gehört schon seit Jahren der italienischen Marine an, war eine Zeitlang dem Admiralsstabe zugeteilt und ist jetzt beim Marine-Flugkorps. Außer dem von Ihnen genannten Grafen Gilberto (Gil) dient auch der jüngste Sohn, Graf Guido Gravina. Die jungen Herren, allzusammen Typen des dekadenten, degenerierten sizilianischen Adels — sie führen den hochklingenden Beinamen Principi di Romacca — haben sich während ihres wiederholten langen Aufenthalts in Deutschland immer als Italianissimi gefühlt und auf deutsches Wesen stets herabgeblickt. Über die Möglichkeit, daß das Haus Wahnfried jemals daran gedacht hätte, den edlen Conte Gil zur Lehnung zu berufen, kann der Wissende nur lächeln. Das Haus Wahnfried hängt viel zu sehr an seinen Reichtümern, als daß es dem Hütenspielenden Dilettanten Gil oder einem andern

Enkel aus dem alten Seeräuber-geschlecht derer von Romacca eine maßgebende Stellung gewährt hätte. Es ist ohnedies schon genug Geld, das der Meister erwarb, durch die stets weitgeöffneten Hände der Sippe Gravina gelaufen.

Der Berliner Tonkünstler-Verein (e. V.), der den Zweck hat, die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern, versendet soeben den vom stellvertretenden Vorsitzenden Rich. J. Eichberg verfaßten Jahresbericht über das 71. Vereinsjahr. Wir entnehmen ihm, daß trotz der Kriegswirren in dem abgelaufenen Jahre zwei Vortragsabende, ein außerordentlicher Vortragsabend, ein Volks-Kammerkonzert, sowie ein pädagogischer Vortragsabend und zwei Schülervortragsabende stattfanden. Im Verlauf der drei Vortragsabende kamen 45 Werke von zehn Komponisten und Komponistinnen unter Mitwirkung von 17 Künstlern und Künstlerinnen zur ersten Aufführung. Seine reiche, über 20000 Nummern starke Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Die Zentrale der Musik-Volksbibliothek, von der Stadt Berlin pekuniär unterstützt, befindet sich Berlin W, Zietenstraße 27 I (geöffnet täglich, auch Sonntags von 11—12 Uhr und Mittwochs von 8—9 Uhr abends). Dort fanden im abgelaufenen Jahre 8495 Ausleihungen statt. Die von der Stadt Charlottenburg unterstützte, am 1. Oktober 1912 eröffnete Zweigbibliothek befindet sich Savignyplatz 1 (geöffnet Dienstags, Donnerstags und Sonnabends von 4—7 Uhr). Die Summe der Ausleihungen erreichte dort die Zahl 7933. Die Einrichtung einer Stunden- und Konzertvermittlung hat segensreiche Früchte getragen, ebenso die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse. Mit dem Beginn des Krieges wurde aus der Unterstützungs- und Darlehenskasse, der William-Wolf-Stiftung und freiwilligen Beiträgen eine „Kriegshilfskasse“ begründet.

Richard Strauß' „Salome“ als Ursache des Weltkrieges. Einen originellen Beitrag zu dem Kapitel der letzten Ursachen des Krieges steuert die „Gazette de France“ jetzt bei. Selbstverständlich ist es klar, daß es die „Boches“ waren, die den Weltbrand entzündet haben. Warum sie das getan haben, das hat der Dramatiker Maurice Donnay in einer schwachen Stunde dem Berichterstatter der „Gazette de France“ verraten. Die Enthüllung, die dieser den erstaunten Lesern seines Blattes macht, knüpft an den Zwischenfall an, der sich kürzlich bei der Aufführung eines belgischen Stückes im Théâtre Gymnase zu Paris ereignet hat und bei der ein entrüsteter Zuschauer gelegentlich einer im Stück vorkommenden Anspielung auf das Deutschland Goethes ins Parterre rief: „Fort mit diesem Deutschland Goethes!“ „Dieser Zuschauer“, fährt der Berichterstatter fort, „war ersichtlich ein von ehrlichem patriotischen Gefühl erfüllter Franzose. Er tat nichts weiter, als auf das Vorgehen einer Gesellschaft von Snobs zu antworten, die uns glauben machen wollen, daß sich hinter den Barbarenhorden noch immer ein gutes, kluges und empfindungsreiches Deutschland verberge, und daß man diesem Deutschland, nachdem wir die „Boches“ militärisch niedergelungen haben, die Hand zur

Versöhnung bieten müsse. Denn es ginge doch nicht gut an, daß wir in Zukunft auf die Goethes und Kants sowie auf die Musik des Herrn Richard Strauß verzichten können! Über diese Musik teilte mir Maurice Donnay übrigens eine Bemerkung mit, die sich Frau Strauß in ihrem Ärger über den geringen Erfolg der „Salome“ hat entschlüpfen lassen. Diese Bemerkung lautet nach der Aussage meines Gewährsmannes wörtlich: „Es wird erst eines neuen Krieges bedürfen, um den Franzosen das Verständnis für die Musik meines Gatten zu erschließen.“ (!!) Nun, den Krieg haben wir ja, aber mich dünkt, daß er uns für lange Zeit hinaus von aller „Salome“-Schwärmerei geheilt hat.“

Die studentischen Sängerschaften im Kriege. Nach einer im Bundesblatte des Weimarer CC, des Verbandes Deutscher Sängerschaften, veröffentlichten eingehenden statistischen Untersuchung von Dr. Herbst-Halle, Alter Herr des Weimarer CC, stehen von den Mitgliedern des Verbandes fast 1500, das sind über 40 Prozent des gesamten Mitgliederbestandes, im Felde. Die einzelnen im Bunde vertretenen Sängerschaften sind folgendermaßen beteiligt: Arion (Leipzig) 420, Erato (Dresden) 200, Leopoldina (Breslau) 135, Germania (Berlin) 115, Chattia (Marburg) 89, Guilelmia (Greifswald) 86, Zollern (Tübingen) 85, Salla (Halle) 80, Göttingia (Göttingen) 71, Johanni-Fridericia (Jena) 44, Thuringia (Heidelberg) 43, Alania (Charlottenburg) 36, Alt-Wittelshach (München) 30, Normannia (Danzig-Langfuhr) 19, Burgundia (Breslau) 17. Die Gesamtzahl der bisher auf dem Felde der Ehre gefallenen Sänger beträgt 110, die seit Beginn des Krieges gemeldeten Verluste an Gefallenen, Verwundeten, Gefangenen, Vermissten, Erkrankten betragen gegen 400. An 372 CCer sind Auszeichnungen verliehen worden, und zwar zweimal das Eiserne Kreuz erster, 317 haben das Eiserne Kreuz zweiter Klasse und 53 sonstige Auszeichnungen erhalten.

Die deutschen Musiker im Auslande haben ihren von der Kriegsnot betroffenen Kollegen wiederholt namhafte Beträge zugesandt. Der Deutsche Musikerverband erhielt nun neuerdings Beträge in der Höhe von 1000 Mk. von Fritz Kreisler als Teilertrag eines in Amerika veranstalteten Konzertes, ferner von Dr. Muck, der sich an die Spitze einer Sammlung des Bostoner Symphonieorchesters stellte; auch die Musiker in Porto Alegre in Brasilien haben eine namhafte Gabe angekündigt.

Prof. Franz Mayerhoff in Chemnitz ist zum Dirigenten des Leipziger Riedel-Vereins gewählt worden.

Musikdirektor Paul Scheinpflug, der im vorigen Jahre vom Blüthner-Orchester in Berlin als erster Kapellmeister engagiert, bei Beginn des Krieges aber in Riga anlässlich eines Gastspiels verhaftet wurde, so daß er sein Engagement nicht antreten konnte, ist es jetzt nach zehnmonatlicher Kriegsgefangenschaft gelungen, aus Rußland zu entkommen.

Willy von Moellendorff in Neuenahr hat das deutsche Reichspatent (No. 56304) auf seine „Klavatur für ein Tasteninstrument mit Viertelnoten“ erhalten.

Am 18. Juni beging Generalmusikdirektor Fritz Steinbach seinen 60. Geburtstag. Unter

den Meistern des Taktstocks steht Steinbach in erster Reihe.

Auszeichnungen. Dem Königlichen Musikdirektor Riedel in Plauen i. V., dem Kantor an der Marienkirche in Zwickau Vollhardt, dem Stadtkantor in Freiberg Anacker ist vom König von Sachsen der Titel Professor der Musik verliehen worden. Dieselbe Auszeichnung wurde dem Konzertmeister bei der Königlichen Kapelle in Dresden Rudolf Bärtich zuteil.

TOTENSCHAU

O'Brien Butler, der erste national-irische Opernkomponist, befand sich unter den Passagieren der torpedierten „Lusitania“ und ist nach den letzten in Amerika eingetroffenen Nachrichten nicht gerettet worden. O'Brien Butler hatte kurz vor der Katastrophe in New York Bruchstücke seiner neuen irischen Oper „Muirgheis“ öffentlich vorgeführt und damit Interesse erweckt.

Anfang Juni † in Warschau der Pianist Rudolf Strobl. Von deutschen Eltern am 15. April 1831 in Troppau in Österreichisch-Schlesien geboren, empfing Strobl seine Ausbildung hauptsächlich am Wiener Konservatorium unter der Leitung von Fischhof und Volckmann und kam schon im Jahre 1855 nach Warschau, wo er dauernd verblieb. 1866 wurde er als Lehrer des Klavierspiels an das neubegründete Konservatorium in Warschau berufen und bekleidete die Stellung ununterbrochen bis zum Jahre 1896. Aus seiner Schule sind u. a. auch Paderewski und Sliwinski hervorgegangen. Strobl hat sich auch um die Bearbeitung der Bachschen Tonschöpfungen in musikalisch-pädagogischer Hinsicht große Verdienste erworben.

Bald nach Kriegsausbruch †, wie jetzt erst bekannt wird, in Petersburg Anatol Ljadow, 60 Jahre alt. Der Tonsetzer hat nur etwa 70 Werke in 36 Schaffensjahren geschrieben; er wurde indes als einer der führenden Männer des musikalischen Rußland angesehen, wo er am Petersburger Konservatorium seit 1878 eine Professur bekleidete. Im Anfang stark von Chopin und Schumann in Klavierwerken beeinflusst, neigte sich Ljadow später mehr Wagner in seiner Orchestermusik zu. Bemerkenswert für seine Liebe zu deutscher Kunst ist auch, daß er Chöre mit Orchester zu Schillers „Braut von Messina“ schrieb. Er stammte aus einer sehr musikalischen Familie; sein Vater, der russische Hofkapellmeister Konstantin Ljadow (1820—1868), war sein erster Lehrer.

In Amsterdam † im Alter von 40 Jahren Dr. Niel Vogel, ein ausgezeichnete Spieler der Viola d'amour; der Künstler hat sich auch als Forscher in der Literatur seines Instrumentes betätigt.

In Leipzig † Kommerzienrat Hugo Wolff-Röder, der Seniorchef der Weltfirma C. G. Röder G. m. b. H. (Notenstich, Notendruck).

In Berlin † der Heldentenor der Leipziger Oper Willy Tosta-Kuhlmann. Er stand als Unteroffizier der Landwehr beim 1. Ersatzbataillon des Inf.-Regiments No. 24.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Fremde Künstler und der deutsche Krieg. Zu den dem Ausland entstammenden, aber deutscher Kultur aufs engste verbundenen Künstlern gehört der seit langem in Deutschland heimische Komponist und Pianist Ferruccio Busoni. Seine warme Anteilnahme am Deutschland bezeugt ein am 10. Juni von New York eingegangener Brief, dem er recht bald zu folgen hoffte, an seine Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig: „Die Haltung Ihrer Nation scheint mir bewundernswert, die Söhne des Herrn Geheimrats sind hochzuschätzen. Der Lohn dürfte nicht ausbleiben. Meine herzlichen Wünsche begleiten Sie in Gedanken.“ Dieser Hinweis ist wohl am Platze, da soeben von einer französischen beeinflussten Zeitungsnachricht aus Amerika Kapital zu schlagen versucht wird, weil Busoni gleichzeitig mit dem deutschfeindlichen St. Saëns bei der Ausstellung in San Francisco einer „Carmen“-Aufführung beigewohnt hat. Diese Lieblingsoper unseres alten Kaisers Wilhelm I. wird auch in Deutschland während des Krieges unbedenklich vielfach gegeben.

Lilli Lehmann hat sich bereit erklärt, vom nächsten Sommer an zwei Monate lang am Salzburger Mozarteum talentvolle Stimmbesitzer im Mozartgesang zu unterrichten.

AUS DEM VERLAG

Richard Strauß hat soeben sein 64. Werk „Alpsymphonie“ für großes Orchester der Firma F. E. C. Leuckart in Leipzig zum Verlag übergeben. Die Uraufführung findet im November dieses Jahres in Berlin statt. In demselben Verlag erscheint auch sein „Wiegenlied“ mit Orchesterbegleitung.

Kgl. Akademie der Tonkunst in München.

Ausbildung in allen Zweigen der Musik einschließlich Oper. **Sonderkurs im Sologesang:** (Dr. Felix von Kraus). **Sonderkurs in Violine:** (Professor Alexander Petschnikoff). Vorbereitungskurs zur Prüfung für das Lehramt in der Musik an den Mittelschulen sowie an den höheren weiblichen Unterrichts- und Erziehungsanstalten. Beginn des Schuljahres 1915/16 am 16. September. Schriftliche Anmeldungen bis längstens 10. September. Persönliche Vorstellung am 16. September. Die Aufnahmeprüfungen finden am 17. und 18. September statt. Statuten sind durch das Sekretariat der Kgl. Akademie zu beziehen.

München, Juni 1915.

Der Kgl. Direktor: Hans Bussemeyer.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/20

NEUE OPERN

Leopold Haseenkamp: „Erin“ betitelt sich eine einaktige Oper, die zur Zeit der Freiheitskriege der Iren gegen die Engländer spielt. Das Buch stammt von Axel Delmar.

OPERNSPIELPLAN

München: Am 10. Juni hat sich der Tag der Uraufführung des „Tristan“ zum 50. Male wiederholt. Unsere Hofoper hat dieses Fest durch eine „Tristan“-Aufführung gefeiert, wie sie würdiger kaum denkbar ist. Bruno Walters ebenso sensibles als plastisches und großes Gestaltungsvermögen und unser weltbekanntes Ensemble wirkten zu einer jener Leistungen zusammen, deren Schönheit und Stilsicherheit in München Tradition ist. Es genügen die Namen (Knote als Tristan, Frau Mottl als Isolde, Bender als Marke, Bamberger als Kurwenal, Fr. Müller als Brangäne), um dem Kundigen eine ausreichende Vorstellung des Gebotenen zu vermitteln.

KONZERTE

Berlin: Im nächsten Winter werden zehn Nikisch-Konzerte stattfinden. Die Daten lauten: 11. und 25. Oktober, 8. und 29. November, 13. Dezember, 10. und 24. Januar, 7. und 21. Februar, 8. März. Zur solistischen Mitwirkung sind u. a. folgende Künstler in Aussicht genommen: Eugen d'Albert, Ernst v. Dohnanyi, Carl Flesch, John Forsell, Artur Schnabel, Leo Slezak, Franz v. Vecsey, Edyth Walker.

TAGESCHRONIK

Die Weltherrschaft der deutschen Musik. Isidore de Lara, einer der jungfranzösischen Musiker aus Debussy's Schule, hat in der englischen Zeitschrift „Fortnightly Review“ das Wort ergriffen, um den englischen Musikern ins Gewissen zu reden, daß sie sich von dem drückenden Joch der deutschen Musik befreien, eine Sache, die freilich leichter gesagt als getan ist. „Es ist durchaus nötig“, erklärt der gütige Mahner, „daß, während unsere Schwerter gezückt sind, um unser Vaterland und unsere Nationalität zu verteidigen, auch die Kunst den festen Willen bekundet, sich von den fremden Einflüssen zu befreien und die nationale Eigenart, die in der Volksseele schlummert, zum Ausdruck zu bringen. Frankreich hat bereits das Beispiel zu einer solchen musikalischen Befreiung gegeben, und als der Held dieses Befreiungskampfes darf Claude Debussy betrachtet werden, der das Kunststück zuwege brachte, sich von dem scheinbar unvermeidlichen und verhängnisvollen Einfluß des deutschen „Leitmotivs“ zu befreien. Und die jungen französischen Musiker, die in seinen Spuren wandeln, haben die revolutionäre Bewegung weitergeführt, eine Bewegung, die auch die Engländer nachahmen sollten.“ Herr de Lara, der leicht reden hat, beschwört die englischen Musiker, sich dieser Aufgabe mit aller Kraft zu widmen und nicht auf den materiellen Vorteil zu sehen, bei einer so vaterländischen Aufgabe wie der Wiedergeburt der englischen Volks-

Wilhelm Hansen Edition :: Leipzig.

Flöte.

Flöte solo.

	Mk.
410 Andersen, Joachim. Op. 37, 26 kleine Capricen	3.50
136-137 — Op. 63, 24 Etudes techniques. Heft 1, 2	4.—
46 Kindler, 12 progressive Etüden	1.50
— Klavierbegleitung zu	1.50

Flöte und Klavier.

1028 Amberg. Thème et Variations	2.50
[Orchester Material in Abschrift]	
183 Andersen, Joachim. Op. 44, L'hirondelle, Valse-Caprice	2.—
— Op. 45, Operntranskriptionen (mittel-schwer)	
362 — Nr. 1. Mozart, Figaro	1.50
363 — „ 2. Bellini, Norma	1.50
364 — „ 3. Boieldieu, Die weiße Dame	1.50
365 — „ 4. Nicolai, Die lustigen Weiber	1.50
366 — „ 5. Mozart, Don Juan	1.50
367 — „ 6. Donizetti, Lucia	1.50
368 — „ 7. Weber, Der Freischütz	1.50
369 — „ 8. Mozart, Die Zauberflöte	1.50
— Op. 57, Trois morceaux	
438 — Nr. 1. Le calme	1.50
437 — „ 2. Sérénade mélancolique	1.50
438 — „ 3. Le tourbillon	1.50
359 — Op. 58, Introduction et fantaisie sur des airs hongrois	3.—
— Op. 59, Fantaisies nationales (non difficiles)	
352 — Nr. 1. Danois	1.50
353 — „ 2. Ecosseais	1.75
354 — „ 3. Russe	2.50
355 — „ 4. Suédois	3.—
356 — „ 5. Italien	2.—
357 — „ 6. Hongrois	2.—
358 — Op. 61, 2me morceau de concert, composé pour le concours de 1885 au Conservatoire de Musique à Paris	3.—
— Op. 62, 4 morceaux	
184 — Nr. 1. Cavatine	1.—
185 — „ 2. Intermezzo	1.50
186 — „ 3. Dans la gondole	1.80
187 — „ 4. Sérénade d'amour	1.—
680 Bull-Svendsen. Solitude sur la montagne — Sehnsucht der Sennnerin (Aug. Reinhard)	1.25
[Auch mit Harmonium ausführbar.]	
182 Neupert. Resignation, Studie, bearb. von Joachim Andersen	1.50
1374b Sandby. Danish Song. „Rosell“	1.25
1613 Scott, Cyril. Neu. Scotch Pastoral	3.50
1285 Svendsen. Op. 26, Romanze, G-dur (Berge)	2.—

Flöte und Harmonium.

683 Bull-Svendsen. Sehnsucht der Sennnerin (Aug. Reinhard)	1.25
--	------

Flöte, Oboe und Klarinette (in B) mit Klavier.

1078 Amberg. Suite	5.—
Seguedillo. Devant la Cathédrale. Rondo villageois	

Flöte und Streichinstrumente oder Klavier.

1617 Amberg. Neu. Op. 13, Three Sketches	5.—
(Pastorale. Remembrance. Tarantelle).	

musik und der Unterdrückung des deutschen Einflusses. „Man sagt zwar,“ fährt de Lara fort, „daß die Musik nicht ausschließlich dem nationalen Gedanken dienen darf. Aber es ist doch eine längst erwiesene Tatsache, daß das englische Publikum gar kein Verlangen mehr trägt, Wagner und Brahms zu hören“, was Herr de Lara augenscheinlich für ein Zeichen des erwachenden englischen Musiksinns zu deuten geneigt ist. Seiner Meinung nach wird der Krieg auch in der Welt der Musik eine durchgreifende Veränderung herbeiführen. Er wird nach der Prophezeiung des französischen Musikers den Triumph des demokratischen Prinzips bedeuten, und diese demokratische Herrschaft wird ihrerseits dazu beitragen, die Kunst wieder auf klare, einfache Formen zu bringen. „Diese demokratische Weltanschauung wird es ferner mit sich bringen, daß sich künftighin in Europa, ja sogar in Deutschland, das Widerstreben geltend machen wird, noch weiter die hysterischen Verschrobenheiten etwa der ‚Salome‘ über sich ergehen zu lassen. Man wird vielmehr allenthalben das dringende Verlangen haben, sich wieder an einer frischeren, klareren Quelle zu erquicken. Die Engländer haben in der Geschichte der Welt, dank ihrem politischen Gemüt, eine ausschlaggebende Rolle gespielt. Sie haben es immer verstanden, mit Tat und Geschmack den Sitten und dem Glauben anderer Völker Duldsamkeit entgegenzubringen. [?] Diese Duldsamkeit hat die üble Folge gehabt, daß man dem ausländischen Geist eine grenzenlose Gastfreundschaft eingeräumt hat. Daraus hat die Kunst im allgemeinen und vor allem die deutsche Musik ausgiebig Nutzen gezogen. Deutschland hat England mit seinen Kompositionen, seinen Dirigenten, seinen Sängern und seinen Virtuosen erobert. Und die englischen Musiker haben so viel Wagner, so viel Brahms und Richard Strauß in sich aufgenommen, daß ihre musikalische Seele wie ein Schwamm mit deutscher Musik angefüllt ist und von Rechts- und Kunstwegen mit der Aufschrift ‚made in Germany‘ versehen werden müßte. Aber nicht nur die englische Instrumentalmusik, sondern leider auch der englische Gesang ist von den deutschen ‚Liedern‘ zugrunde gerichtet worden. Die leidige Ausländerei hat die Engländer dazu verführt, mehr deutsche als englische Stücke zu singen, so daß die Wiedererstehung einer nationalen, einer von fremden Einflüssen unabhängigen Kunst, die wahr und unverfälscht die Empfindungen und Ideale des englischen Volkes zu tönendem Leben gebracht hätte, in England immer schwieriger geworden ist.“ Aber Herr de Lara läßt mit sich reden, und er will nicht etwa, daß die gesamte ausländische Musik dem Scherbengericht verfällt. Spricht er doch in eigener Sache, und vor allem im Interesse des Exports französischer Musik. Deshalb nimmt er auch nur die deutsche Musik aufs Korn und hat im übrigen nichts dagegen, wenn die Musikfreunde sich auch weiterhin an italienischen, russischen und vor allem an französischen Werken erfreuen. Aber die deutsche Musik muß, um der englischen Seele ihre Keuschheit zu erhalten, unbedingt ausgerottet werden, und es versteht sich, daß an

ihre Stelle, wenn die Engländer außer Acht sein sollten, nationale Musik zu machen, die Musik der Verbündeten zu treten hat. Herr de Lara hat sich in Paris im übrigen schon in lebenswürdiger Weise künstlerisch um die englischen Bundesgenossen bemüht, und er hat in seinen Orchesterkonzerten mit Vorliebe Werke britischer Komponisten aufgeführt. Zu wohltätigen Zwecken versteht sich, und zwar waren die Einnahmen dieser englischen Konzerte für die Hinterbliebenen der Soldaten und Seeleute Frankreichs bestimmt. Die armen Hinterbliebenen! Viel dürfte bei der Sache nicht herausgekommen sein, da man es auch dem patriotischsten Menschen nicht wohl zumuten kann, einen ganzen Abend hindurch englische Musik zu hören.

Der Deutschenfresser Saint-Saëns. Der 80jährige Tonsetzer Saint-Saëns bereist augenblicklich Amerika. Er hat den ersten Schritt auf amerikanischem Boden benutzt, um eine namhafte Künstlerin, Frau Kutscherra, aufs gröblichste zu beleidigen. Frau Kutscherra, die in Paris zahlreiche Wagnerkonzerte in deutscher Sprache gegeben hat, stand mit Saint-Saëns seit langem in so freundschaftlichen Beziehungen, daß sie sich für befugt hielt, ihn bei seiner Landung zu begrüßen. Kaum wird Saint-Saëns ihrer ansichtig, als er hervorbrächzt: „Aller-vous-en, vous êtes Allemande!“ Nun ist Frau Kutscherra trotz ihrer Vorliebe für die deutsche Sprache und Wagners Kunst zufällig keine Deutsche, sondern eine Belgierin. In einem offenen Brief, den sie an den französischen Tonsetzer schrieb, betont sie, der „Köln. Ztg.“ zufolge: „Was ich auch sein mag, ich bin vor allen Dingen Künstlerin. Ich weiß, daß Sie zu halsstarrig sind, um sich zu entschuldigen, und da Sie mich vor allem Volk beleidigt haben, so übe ich Vergeltung, indem ich Sie öffentlich anschuldige. Sie haben gefehlt, indem Sie gegen eine Dame und Künstlerin unböflich waren. Ich weiß, daß Sie infolge Ihres unglücklichen Temperaments eine Menge Schnitzer begehen, aber ich wünsche festzustellen, daß Sie in Amerika nicht straflos und aus keinerlei Grund eine Künstlerin beleidigen dürfen, die Sie zudem in Europa so sehr bewundert haben.“ Saint-Saëns' schwächlicher Rechtfertigungsversuch schließt echt schuljungenhaft: „Warum sagten Sie nicht früher, daß Sie eine Belgierin sind!“ Wenn, wie ein französisches Wort sagt, die Lächerlichkeit tötet, so hat Saint-Saëns mit seinem Betragen jedenfalls so viel erreicht, daß ihn außer in der Musik niemand mehr ernst nimmt.

Ein Entarteter. Unter dieser Spitzmarke lasen wir in der „Tägl. Rundschau“: Der bekannte deutsche Musiker Georg Henschel, der seit vielen Jahren in England lebt und dort sogar — wir wissen nicht, wegen welcher Verdienste — geadelt worden ist, hat aus Anlaß der berechtigten Vernichtung der „Lusitania“ folgenden Schreiben an die „Times“ gerichtet: „Mit Entrüstung und Schrecken habe ich von dem letzten und tollsten Verbrechen gehört, von der Versenkung der ‚Lusitania‘ und ihrer unschuldigen menschlichen Fracht, begangen durch ein Volk, das ich durch Zufall der Geburt (ich bin polnischer Abkunft) das meinige nannte, dessen barbarische und unmenschliche Kriegführung

Ich aber aus ganzem Herzen verabscheue. Und es scheint mir unfassbar, daß irgendein zivilisierter Mensch anders darüber denkt. Ich habe abermals durch einen einflußreichen Freund der englischen Regierung meine Dienste angeboten, hoffentlich diesmal mit Erfolg, damit ich mich auch irgendwo betätigen und mit meinen schwachen Kräften das große Ende mithelfen kann, welches in der vollständigen Vernichtung dieser fürchterlichen Macht besteht, die nicht nur unser geliebtes Land, sondern die ganze Welt bedroht." Indem wir diese interessante, durch politische Sachkenntnis nicht getrübe Stilübung des ehrvergessenen Renegaten „Sir“ Georg Henschel hiermit niedriger hängen, bemerken wir noch, daß er keineswegs, wie er vorgibt, polnischer Abkunft ist. Es ist nämlich am 18. Februar 1850 in Breslau geboren, sein Vater war der Kaufmann Moritz Henschel, seiner Mutter Mädchenname war Frankenstein. Dieser merkwürdige „Pole“ aus Breslau hat das dortige Magdalenen-Gymnasium und dann das Leipziger Konservatorium besucht. 1877 fand seine Übersiedlung nach England statt. Wir gönnen ihn den Engländern!

Richard Strauß als Schmuggler. Der Daily Telegraph erzählt mit vollkommen ernstem Gesicht in seiner, von dem bekannten Londoner Musikforscher Robbin Legge geleiteten Musikhalle, die er in allen Abonnementprospekten als die „beste und belehrendste“ Musikrubrik Englands rühmt, eine Geschichte, die Richard Strauß als Schmuggler darstellt. Hoffentlich glaubt Herr Robbin Legge selbst, was er drucken läßt! Dem Daily Telegraph zufolge hat Richard Strauß vor einiger Zeit irgendwelche Konzerte in Amsterdam geleitet. In der Voraussicht zahlreichen Lorbeergemüses, das dort seiner Popularität immer gespendet wurde, sei diesmal Strauß an seine holländischen Verehrer mit der Bitte herangetreten, ihm statt der Kränze und Strauße eine praktischere Huldigung darzubringen, nämlich — ein Quartelfäßchen Weizenmehl und ebensoviel Eidamer Käse! Die Amsterdamer Musikfreunde waren durch diesen Hungerschrei des Genies so gerührt, daß sie ihm diese Kostbarkeiten sofort frachtfrei zur Bahn stellten. Richard Strauß sei es durch Aufbietung seines ganzen Scharfsinns, durch Geltendmachung seiner offiziellen Titel und Stellungen und durch energische Überwindung von tausend Fährnissen auch gelungen, seine Schätze in Deutschland einzuschmuggeln und nach Garmisch zu bringen. Dort begann nun Frau Strauß-de Ahna ein großes dreitägiges Backen von herrlichen Broten und Brötchen, Semmeln und Hörnchen und Kuchen, und vierzehn Tage lang konnte sich der abgezebrte Künstler durch die Mehlschwelgerei wieder zu Kräften bringen. Aber das Weltblatt weiß auch von seinem guten Herzen zu berichten: er hat nicht alles allein aufgegessen, sondern von dem Mehl und Käse auch an Paul Knüpfer, Cläre Dux und Felix Weingartner abgegeben! — Und ob man es glaubt oder nicht: nicht einmal die dunkle Andeutung möglicher diplomatischer Verwickelungen, die sich daraus ergeben könnten, ist in dem gescheiten Blatt unterdrückt.

Musik im Kriege. Aus einem deutschen Feldpostbrief: „In unserer Nähe liegt Chateau..., ein wundervolles Schloß, aber gänzlich durch die Franzosen verwüstet. In dem großen Saale sind alle Schränke erbrochen, Spiegel sind zertrümmert, kurz, ein Greuel ohnegleichen. In dieser Umgebung steht wohlhalten ein prachtvoller Erardscher Flügel. Natürlich benutze ich sofort die eigentümlich günstige Gelegenheit und schwele 2½ Stunden im siebenten Himmel, oder vielmehr in „Taonhäuser“, „Rheingold“ und „Walküre“. Plötzlich piff, paff, knallen zwei Schüsse, und zwei Kugeln schlagen richtig in die Wand überm Klavier ein.“ ... Auch in der Liller Kriegszeitung sowie in den fliegenden Zeitungsblättern, die in den Gefangenlagern zur Erholung dienen, steht allerhand „Musikalisches“. Da werden mit Unterstützung der deutschen Kommandanturen z. B. noch Bläser und Posaunisten gesucht. ... Die Russen haben bekanntlich, wie alle Slawen, eine hervorragende musikalische Beanlagung, und es ist vorgekommen, daß russische Musiker, die schon vormem in deutschen Orchestern im Frieden mitgewirkt hatten, sich freiwillig gefangennehmen ließen und jetzt durch ihre Musik die deutschen Soldaten zu erfreuen suchen. Ja, an der Rawka soll ein früher in Linz als Musiker tätig gewesener Russe sich tapfer durch alle Posten hindurchgeschlichen haben, um bei der Regimentsmusik der verbündeten Deutschen und Österreicher wieder gute deutsche Musik hören zu können.

Mit Beziehung auf den Artikel „Krieg und Helden in Robert Volkmanns Tondichtungen“ von Dr. Hans Volkmann in Heft 13 dieses Jahrganges der „Musik“ wird uns mitgeteilt, daß ein Tonstück Robert Volkmanns letzthin auch im Felde zum Erklängen gekommen ist, Kapellmeister Josef Striczl von dem in Preßburg (Ungarn) stehenden Honvéd-Regiment hat das „Lied vom Helden“ aus den Klavierstücken „Visegrád“ (op. 21) instrumentiert und kurz vor seinem Ausmarsch mit seinem Blasorchester einstudiert. Durch Feldpostkarte berichtete er jüngst an den Musikreferenten der Preßburger Zeitung: „Vordem Feinde stehend, wurde gestern zum ersten Male das „Lied vom Helden“ von Robert Volkmann durch die Musik des Königlich Ungarischen 13. Honvéd-Regimentes vorgetragen. Offiziere und Soldaten (auch deutsche Truppen) waren zu Tausenden anwesend und hörten mit Begeisterung diese mächtigen, hymnenartigen, nationalen Klänge.“

Aus Zürich wird uns geschrieben: An Stelle des aus Altersrücksichten von seinem Amt zurückgetretenen Dr. Kempfer wurde Robert Denzler von Zürich als Kapellmeister für die Zürcher Oper gewählt. Der Mitte der zwanziger Jahre stehende neue Kapellmeister hat sich durch mehrere in modernstem Stil gehaltene symphonische Werke bekannt gemacht. Meines Wissens wirkte Denzler einige Zeit als Solorepetitor in Bayreuth und Köln; seit einigen Jahren dirigiert er die großen Symphoniekonzerte von Luzern.

Der ausgeschlossene Kammersänger. Wie der Dresdener Stadtrat Ploetner in der Hauptversammlung des Vereins zur Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs mitteilte, ist der amerikanische Staatsbürger Professor Leon Rains, der bekannte sächsische Kammer-

sänger, aus der amerikanischen Staatsbürgergemeinschaft ausgeschlossen worden, weil er einen scharfen Protest gegen die sogenannte Neutralitätspolitik der Herren Wilson und Bryan beziehungsweise gegen die amerikanischen Waffenlieferungen verfaßt und unterschrieben hatte.

Das Kuratorium der Gustav Mahler-Stiftung verlieh den diesjährigen Stiftungspreis dem durch seine Opern „Der Musikanter“ und „Der Bergsee“ bekannt gewordenen Wiener Komponisten Julius Bittner.

Am 17. Juni beging Professor Fritz Kauffmann in Magdeburg seinen 60. Geburtstag. Der Künstler hat sich als Dirigent und Pädagoge einen ausgezeichneten Namen geschaffen. Auch als Komponist (Klavierstücke, Lieder, Kammermusik) ist er erfolgreich hervorgetreten.

Am 30. Juni beging Ludolf Waldmann in Berlin seinen 75. Geburtstag. Viele von seinen Liedern waren zu ihrer Zeit Gemeingut auf beiden Hälften des Erdballs. Wir erinnern nur an „Fischerin, du kleine“, an „Denke dir, mein Liebchen“ (den sogenannten „Schunkelwalzer“), an das feucht-fröhliche „Die alten Deutschen tranken noch eins“, dann an „Lustig Blut und leichter Sinn“ und an die auch heute noch unabänderlich beliebte Vertonung von Paul Heyes „Sei gegrüßt, du mein schönes Sorrent“.

TOTENSCHAU

Auf dem Felde der Ehre ist in Frankreich gefallen; Dr. Robert Staiger, Vorstand des Göttinger Collegium musicum und Privatdozent für Musikwissenschaften der dortigen Universität.

Nach längerer Krankheit † in Dresden, 50 Jahre alt, Kammervirtuos Ritter-Schmidt, ein ausgezeichnete Oboe.

Im Alter von 68 Jahren † in Leipzig Alfred Oelschlegel, Komponist der einst viel gegebenen Operetten „Prinz und Maurer“, „Der Schelm von Bergen“, „Der Landstreicher“ und der Oper „Kynast“.

Am 21. Juni † in St. Gallen, 78 Jahre alt, Domkapellmeister Dr. Eduard Stehle, einer der hervorragendsten katholischen Kirchenmusiker der Gegenwart. Geborener Württemberger, kam er schon in jungen Jahren nach der Schweiz, wo er sein ganzes Leben verbrachte. Von 1874 bis 1913 wirkte er als Domkapellmeister und Domorganist an der Benediktiner-Kathedrale in St. Gallen. Als Komponist entfaltete er eine ungemein fruchtbare Tätigkeit: er schrieb Messen, Motetten, Kantaten, Kirchengesänge verschiedenster Art, Chorwerke mit Orchester, Orgelstücke. Seine Werke waren nicht nur in den katholischen Kreisen Deutschlands und der Schweiz hochgeschätzt, auch in Österreich, Belgien, Frankreich und Nordamerika wurden sie viel aufgeführt.

In den Kämpfen an der deutsch-französischen Front † Henri Casadesus, der Bratscher des auch in Deutschland wohlbekannten und hochgeschätzten Capet-Quartetts. Auch sein Bruder Marcel Casadesus, der vortreffliche Cellist, ist ein Opfer des Krieges geworden.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Tausend Schulkinder wirkten in einem Konzert zum Besten des Roten Kreuzes in Stettin mit, bei dem „Das Lied vom Hindenburg“ (A. De Nora), komponiert von Hermann Rohloff, den Höhepunkt bildete und unbeschreiblichen Jubel erweckte. Der Oberpräsident, der dem Konzert beiwohnte, beglückwünschte den Komponisten (Kantor in Daber, Kreis Naugard) zum Erfolge seines Liedes, das als die beste und volkstümlichste Vertonung dieses Gedichtes gilt.

Bei Schuster & Loeffler, Berlin,
erschien:

Heldenkränze

Gedächtnisbuch für die Gefallenen

Herausgegeben von Felix Lorenz

Buchschmuck von Carl Zander

5. Auflage — Vornehm gebunden 3 Mark

Den Gefallenen gewidmet und ihren Angehörigen bestimmt: das ist der Charakter dieses in seiner Art einzigen Werkes. Wie unsere Großen, von den Herrschern und Heerführern bis auf den stillen Denker und Dichter, die Heldenkraft, das Heldentum und den Heldenod sehen, begreifen und verherrlichen — hier ist es in ehernen und tiefen Worten für alle Zeit festgehalten. Das Buch wird so zu einem Kulturdokument echt germanischer Größe. Jeder, der den Tod eines Teuren auf dem Felde der Ehre betrauert, findet in diesem schönen Werk sein Trostbuch, das ihm den Schmerz erleichtert; sein Erinnerungsbuch, das ihn stolz machen wird; sein Gedächtnisbuch, das er selbst durch eigene Aufzeichnungen und Gedanken bereichern kann, wozu ihm die eigentümliche Anlage des Werkes Raum gibt. So kann sich jedermann die „Heldenkränze“ zu einem Hausbuch der eigenen Aufrichtung gestalten oder als ein Zeichen des Beileids den trauernden Freunden darbringen.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/21

NEUE OPERN

Oskar Straus: „Der steinerne Gast“, Text von Oskar Blumenthal nach seinem Lustspiel „Niobe“, ist vom Wiener Carltheater zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNSPIELPLAN

New York: Die Metropolitan-Oper hat „Francisco Goya“, Dichtung von Periquet, Musik von Enrique Granados, zur Uraufführung erworben.

KONZERTE

Boston: Die Handel and Haydn-Society, die von kunstbegeisterten Bürgern ursprünglich besonders zur Pflege der Oratorien der beiden großen deutschen Meister begründet worden war, feierte ihr hundertjähriges Bestehen mit einem viertägigen Musikfest, das unter Leitung von Emil Mollenhauer stand. Merkwürdigerweise wurde indes von großen deutschen Werken nur Mendelssohns „Elias“ wiedergegeben, während den Höhepunkt des Festes die Uraufführung des Oratoriums „Morven and the Grail“ von dem amerikanischen Komponisten Horatio Parker (geboren 1863) bilden sollte, dessen Familie mit der Gründung und Geschichte des Vereins eng verknüpft ist. Dieses in Dichtung und Musik dem „Parsifal“ nahestehende Werk erwies sich jedoch als vollkommener Fehlschlag; es wird von der amerikanischen Kritik als eins der schwächsten Werke Parker's bezeichnet.

TAGESCHRONIK

Der endgültige Text der „Wacht am Rhein“ wurde vor kurzem, wie Gymnasialdirektor Prof. Pohl in der Zeitschrift „Die Stimme“ mitteilt, auf Veranlassung des preussischen Ministers der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten unter Vorsitz von Ministerialdirektor Dr. Schmidt von einer Kommission festgestellt, um dem in den Schulbüchern eingerissenen Wirrwarr ein Ende zu bereiten. Die Grundlage der Beratungen bildete eine von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Max Friedländer in Gemeinschaft mit Prof. Dr. Joh. Bolte ausgearbeitete Denkschrift, die zwei Lesarten des Liedes gegenüberstellt: eine aus der von Karl Gerok besorgten Ausgabe der Schneckenburgerschen Deutschen Lieder vom Jahre 1870, und eine zweite, die Karl Wilhelm im Jahre 1854 seiner berühmten Komposition unterlegte. Die Denkschrift stellt sich in der Hauptsache auf den Standpunkt, daß zwar für den Text eines Dichtwerkes die Ausgabe letzter Hand maßgebend sei, „ein komponiertes Lied aber singen wir in der Gestalt, in welcher der Musiker es in die Welt schickte, auch wenn er die Worte des Dichters änderte“. Die Wilhelmsche Fassung ist schon deshalb maßgebend, weil die Vertonung dem Text erst die Schwingen gegeben hat; außerdem variieren die Schneckenburgerschen Autographen unter sich. So wurde trotz anfänglicher Opposition einiger Mitglieder der Kommission schließlich die Wilhelmsche Fassung gewählt, indes mit wahlweiser Zulassung der von ihm gestrichenen vierten Strophe („Und ob

Wilhelm Hansen Edition :: Leipzig.

Salonorchester.

„HEIMDAL“. Nordische Salonorchester-Sammlung.

Besetzung: Klavier, Harmonium, Violine I, Violine obligat, Cello, Bass, Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune und Schlagzeug.
Ausführer in kleinster Besetzung: Klavier, Violine und Cello.

- | | | | |
|------|---|--|------|
| 1 27 | — | Nr. 1. Neu. Ch. Godard, op. 44 Nr. 1, Mignonnelle | 1.50 |
| 1528 | — | 2. Sinding, op. 59 Nr. 3, Valse | 1.50 |
| 1529 | — | 3. Halvorsen, Einzugsmarsch der Bolseren | 3.— |
| 1530 | — | 4. Carl Nielsen, Tanzszene und Folie d'Espeigne aus der komischen Oper „Maskerade“ | 2.50 |
| 1531 | — | 5. Rupinstein, op. 3 Nr. 1, Mélodie | 1.— |
| 1532 | — | 6. Franz Neruda, op. 30 Nr. 3, Marche slovaque | 3.— |
| 1533 | — | 7. Fini Henriques, op. 22 Nr. 9, Andante religioso | 1.50 |
| 1534 | — | 8. Joh. Svendsen, Prélude | 1.50 |
| 1535 | — | 9. Lange-Müller, op. 59, Sérénade aus „Renaissance“ | 1.50 |
| 1536 | — | 10. Grieg, Ave maris stella | 1.50 |
| 1537 | — | 11. Joh. Svendsen, Danse persane | 1.50 |
| 1538 | — | 12. Tschalkowsky, op. 9 Nr. 3, Mazurka de Salon | 1.50 |
| 1539 | — | 13. François Behr, Sérénade galante | 1.50 |
| 1540 | — | 14. Emil Hartmann, Wiegenlied | 1.50 |
| 1541 | — | 15. Tschalkowsky, op. 37a Nr. 10, Chant d'Automne | 1.50 |
| 1542 | — | 16. Niels W. Gade, Wiegenlied | 1.— |
| 1543 | — | 17. Per Lassen, Crescendo | 1.— |
| 1544 | — | 18. Lange-Müller, Winterleuchten zur Mitternacht, Sérénade | 1.— |
| 1545 | — | 19. Sinding-Burmester, Gavotte | 1.50 |
| 1546 | — | 20. Ludvig Schytte, Berceuse | 1.50 |
| 1547 | — | 21. Edm. Neupert, Résignation | 1.— |
| 1548 | — | 22. Mozart, Menuett | 1.— |
| 1549 | — | 23. Aug. Enna, Die Sternlein es künden. Lied aus der Oper „Aucassin und Nicolette“ | 1.50 |
| 1550 | — | 24. Fini Henriques, Elfenanz | 2.50 |
| 1551 | — | 25. Eyvind Alnæs, Des Seemanns letzte Reise | 1.50 |
| 1552 | — | 26. Halvorsen, op. 17 Nr. 1, Abendlandschaft | 1.50 |
| 1553 | — | 27. A. W. Lanzky, Fantasie über dän. Nationalmelodien | 4.— |
| 1554 | — | 28. H. C. Lumbye, Traumbilder | 1.50 |

Ergänzungsstimmen je 20 Pf.; zu den mit * bezeichneten Werken je 30 Pf.

Repertoire für Haus- und Salon-Konzerte.

für Klavier, Harmonium, Violine und Violoncell (Violine II und Viola ad lib.)

- | | | | |
|------|-----|--|------|
| 1489 | 1. | Hartmann, Klein Kirsten, Ouvertüre | 4.50 |
| 1490 | 2. | Schubert, Symphonie in b-moll, 1. Satz | 4.— |
| 1491 | 3. | Svendsen, Rhapsodie norvégienne Nr. 3, op. 21 | 5.— |
| 1492 | 4. | Miskow, „Vater unser“ | 2.50 |
| 1493 | 5. | Svendsen, Fest-Polonaise, op. 12 | 5.— |
| 1494 | 6. | Grieg, Ave maris stella | 2.— |
| 1495 | 7. | Svendsen, Andante funèbre | 2.50 |
| 1496 | 8. | Lange-Müller, Im Myrtenhofe laus der Suite: „In der Alhambra“, op. 3 | 3.— |
| 1497 | 9. | Gade, Hochzeitswalzer aus dem Ballet „Eine Volksage“ | 2.50 |
| 1498 | 10. | Bofeldieu, Der Kalif von Bagdad, Ouvertüre | 5.— |
| 1499 | 11. | Halvorsen, Einzugsmarsch der Bolseren | 3.50 |

mein Herz im Tode bricht"). Die Abweichungen vom komponierten Text sind geringfügig und daher fast unmerklich (z. B. die Wiederherstellung der ursprünglichen Fassung: „beschrmt die heilige Landesmark“ statt „beschützt“, wie Wilhelm Anderte). Es ist zu hoffen, daß nunmehr der endgültig für Preußen festgelegte Text sich auch in den übrigen Bundesstaaten einheitlich durchsetzen wird, damit sämtliche deutsche Schulkinder nicht mehr in ihren Lesebüchern eine andere Fassung als in den Gesangbüchern finden.

Die Ausbildung des Ohres. Die Bedeutung der Sprechmaschine für die Sprachwissenschaft und den Unterricht schildert Weber in der Zeitschrift für den neu sprachlichen Unterricht. Es ist bekannt, daß Akademien, besonders die Akademie der Wissenschaften in Wien, sich für die wissenschaftliche Sprachforschung des Phonographen bedienen; die Wiener Akademie hat ein großes Phonogrammarchiv eingerichtet, wo nicht nur die Sprachen der Völker, sondern auch die Stimmen bedeutender Gelehrter aufbewahrt werden. Dem Philologen werden die Platten das Sprachstudium und die Sprachforschung zweifellos sehr erleichtern, ja für viele werden auch im Kriege solche Platten oft der einzige Lehrmeister der richtigen Aussprache sein. Aber auch der Schule kann die Sprechmaschine nützen. Sie kann dann, wenn der Schüler schon den Sprachstoff beherrscht, ein Gedicht bereits auswendig kann, Verwendung finden und wird dann ein Mittel zur Förderung der Beobachtungsgabe des Schülers sein. Unsere Schüler sollen so tüchtig wie möglich im Kampfe ums Dasein gemacht werden. Daher bemüht man sich in allen Fächern, den Verstand auszubilden. Aber die Sinne dürfen nicht zu kurz kommen. Der naturwissenschaftliche Unterricht ist heute weniger Lern- als Beobachtungsunterricht, beim biologischen Unterricht, in Chemie und Physik legt man immer mehr Wert auf die eigene Arbeit der Schüler und richtet praktische Arbeitsstunden im Laboratorium ein. Aber alles geht doch nur auf die Ausbildung des Auges. Der Ausbildung des Ohres hat der moderne Sprachunterricht mit dienen sollen. Er kann dieser Aufgabe aber erst ordentlich gerecht werden mit Hilfe der Sprechmaschine. Durch sie wird dem Sprachunterricht ein neuer Wert verliehen, er hat in den Platten fast naturwissenschaftliche Beobachtungsobjekte, und die Beobachtungen, die die Schüler machen können, haben einen absoluten wissenschaftlichen Wert gerade wie die biologischen, chemischen oder physikalischen Beobachtungsergebnisse.

Musikunterricht versicherungspflichtig. Eine interessante Entscheidung über die Versicherungspflicht von Musiklehrern ist kürzlich vom Rentenausschuß der Angestelltenversicherung getroffen worden. Eine verheiratete Musiklehrerin, die in der Hauptsache sich im Haushalt und in ihrer Familie betätigt, erteilt daneben auch an eine Anzahl von Schülern Klavierunterricht in ihrer Wohnung. Sie hat diesen Unterricht stets den Bedürfnissen ihrer Familie untergeordnet. Sie war daher der Meinung, in dieser Tätigkeit selbständig und damit nicht versicherungspflichtig zu sein. Dem entgegen hat der Rentenausschuß entschieden,

daß die Erstellung der Stunden als versicherungspflichtige Beschäftigung anzusehen ist. Die Entscheidung wird hauptsächlich begründet durch § 1 des Versicherungsgesetzes für Angestellte, nach dem Lehrer und Erzieher, die gegen Entgelt arbeiten, versicherungspflichtig sind, ohne Rücksicht darauf, ob sie diese Tätigkeit hauptsächlich oder nebenberuflich ausüben. Vor allem aber geht aus den Vorarbeiten zum Angestelltenversicherungsgesetz, der Begründung und den Reichstagsverhandlungen hervor, daß die unbedingte Absicht bestanden hat, die unständigen Privatlehrer und Privatlehrerinnen der Angestelltenversicherung zu unterwerfen und als „selbständige“ nur solche anzusehen, die eigene Unterrichtsanstalten usw. unterhalten. Diese Entscheidung verdient Beachtung, da zweifellos in zahlreichen derartigen Fällen aus Unkenntnis keine Beiträge gezahlt werden. Es ist allen Privatlehrern oder -lehrerinnen dringend zu empfehlen, sich über ihre Versicherungspflicht zu unterrichten, da unter Umständen durch Nachzahlung von Beiträgen Kosten und Unannehmlichkeiten erwachsen können. Rat in allen Versicherungsfragen wird in den Büros der Reichsversicherungsanstalt für Angestellte sowie von den Ortsausschüssen der Vertrauensmänner (für Berlin: Flottwellstraße 4, 1, Sprechstunde täglich 1—3 Uhr) erteilt.

Gounod und das Deutschtum. Man weiß, daß Saint-Saëns, der französische Musiker, seit Ausbruch des Krieges die „Boches“ nicht mehr leiden mag, obwohl er sich vor dem 1. August 1914 durchaus geduldig von ihnen verehren ließ und sogar die Gastfreundschaft des Deutschen Kaisers nur zu gern genossen hat. Man weiß, daß er jüngst in seiner Verblendung so weit ging, eine ihn begrüßende belgische Sängerin, die er irrtümlich für eine Deutsche hielt, mit roher Gewalt von sich zu stoßen und ihr die theatralischen Worte ins Gesicht zu schleudern: „Heben Sie sich weg von mir, Sie sind eine Deutsche!“ Bei dieser Gelegenheit ist es interessant, daran zu erinnern, wie grundverschieden von Saint-Saëns einst Gounod, sein nationaler Fachgenosse, anläßlich des Krieges von 1870/71 über die Deutschen dachte. Gounod, der in St.-Cloud bei Paris eine kleine Besitzung bewohnte, hatte die Schrecken des Krieges am eigenen Leibe zu spüren, und die Belagerung der französischen Hauptstadt vertrieb ihn nach London. Als ein Mann mit weitem Blicke aber hatte er von vornherein über den vom Zaun gebrochenen Krieg mit Deutschland ein vernichtendes Urteil gefällt. Er konnte das Geschick jedoch nicht aufhalten, und so mußte er im Zustand tiefster Niedergeschlagenheit von jenseits des Kanals das Unheil an seinem Vaterlande sich erfüllen sehen. Dieser Stimmung entsprang beispielsweise die nach den Worten der Klagelieder Jeremia komponierte und 1871 in London zum ersten Male aufgeführte Trauerkantate „Gallia“. Von der Themsestadt richtete Gounod ferner an den damaligen Kronprinzen von Preußen einen denkwürdigen Brief, in dem er mit bewegten Worten der Bitte Ausdruck gab, nach Möglichkeit sein Haus in St.-Cloud zu schonen, das er sich erst nach langen künstlerischen Kämpfen habe erwerben können. Gounod ist offen und ehrlich genug, in diesem

Schreiben dem Kronprinzen gegenüber zu betonen, daß er deutscher Kunst und deutschem Geiste wesentlich seine eigene künstlerische Richtung verdanke und den Krieg auf tiefste beklage.

Mozart über Paris. Im Jahre 1778 war's, als der junge Mozart in der französischen Hauptstadt weilte; einem Machtgebot des Vaters gehorchend, ging er mit der Mutter nach Paris, und in dieser Stadt, die sich gar zu gerne als den Sitz der Kultur und des größten Kunstverständnisses bewundern ließ, schätzte man den trotz seiner Jugend bereits anerkannten Meister so wenig, daß er gezwungen war, sich die Zeit seines Pariser Aufenthaltes hindurch mit Stunden geben durchzubringen. Die Mutter, an der Mozart mit großer Liebe hing, erlag denn auch bald den Entbehrungen, die sie sich auferlegen mußten. „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten,“ heißt es in einem Briefe an den Vater, „Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anders sein, sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders... Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, so werde ich genug Verdruß bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es schon gewohnt. Wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsötisch zur Musik wäre! Das ist was Elendes — die deutsche ist noch göttlich dagegen. Und dann erst die Sänger und Sängerinnen; man sollte sie gar nicht so nennen, denn sie singen nicht, sondern sie schreien — heulen — und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel.“ Nun, der Verdruß, eine Oper für diese Sänger und Sängerinnen zu komponieren, sollte dem arglosen deutschen Musiker erspart bleiben; denn er erhielt den Auftrag nicht. Es litt ihn denn auch nicht lange mehr in der verständnisarmen Stadt, die das Wunderkind zur Zeit seiner ersten Pariser Reise verhältnismäßig hatte, und die dem Genius des reifen Künstlers ihre Anerkennung versagte, bloß weil er in seiner kernig österreichischen Art es nicht zuwege brachte, sich bei den leichtfertigen Parisern einzuschmeicheln; so verließ er denn bald die ungastliche Stadt, um nach Salzburg in seine frühere Stellung zurückzukehren.

Joachim über englische Musik. Der Vossischen Zeitung wird geschrieben: In England hat man es unter der Einwirkung des Weltkrieges versucht, mit einheimischer Musik auszukommen. Das Wagnis endete mit einer Blamage; die fade britische Produktion kann eben nicht einmal die Jingos reizen. Daß die schöpferischen Kräfte der britischen Tonkünstler nichts taugen, mußte selbst Joseph Joachim bekennen, der verstorbene Großmeister des Geigenspiels, der in England, wie man weiß, göttliche Verehrung genoß. Von einer Kantate Artur Sullivan's schreibt Joachim aus London (unter dem 22. März 1887) an Prof. Ernst Rudorff in Berlin: „Ich fand sie talentvoll, aber das Gute zu skizzenhaft und den Geschmack nicht überall rein. Viel Berlioz und Wagners Süßliches,

bei manchem Originellen, Spontanen in der Auffassung. Wir sind recht heruntergekommen, wenn das ersten Ranges sein soll!“ Dieses Urteil nach Gebühr einzuschätzen, muß man bedenken, daß Joachim ein Mann von anglophiler Gesinnung war; pries er doch schwärmerisch das „dear, dear London“, schreibt er doch einmal an Clara Schumann: „John Bull kann Mozart, Beethoven und Händel gegenüber eine gute, ehrliche Haut sein, vielleicht gewinnen Sie ihn von der Seite lieb“, anderer Zeugnisse seiner Sympathien für das Inselvolk nicht zu gedenken. Joachim, der gefeierte Liebling der „season“, Ehrendoktor von Oxford, Cambridge, Glasgow, wußte die künstlerische Empfänglichkeit des britischen Publikums wohl zu bewerten; aber von den schöpferischen Gaben seiner Wirte hielt er nichts.

Mobilmachung des französischen Musikverlags. Der „Temps“ hat, wie gemeldet, die französischen Verleger zu einem Feldzug gegen die deutschen Klassikerausgaben englischer, lateinischer und griechischer Autoren aufgefordert. Die französischen Musikverleger sind noch erheblich weiter gegangen. Mit einem Kapital von zehn Millionen Franken hat man ein Syndikat begründet zwecks Verdrängung der weltbekannten deutschen und österreichischen Musikverlagsfirmen wie Peters, Litolf, Breitkopf & Härtel, Universal Edition. Die gesamte gangbare Musikkultur soll in neuen französischen Ausgaben erscheinen. Es bleibt abzuwarten, ob der verhältnismäßig beschränkte Bedarf in Frankreich die Kosten des Unternehmens decken wird, und ob die neuen französischen Ausgaben in den übrigen Ländern beim Wettbewerb mit den bewährten und eingeführten deutschen Musikalien den Sieg davontragen werden.

Hans von Bülow's Pseudonym W. Solinger. Der Verfasser dieses Artikels im vorliegenden Heft, A. N. Harzen-Müller, weist im Anschluß an seine Bemerkungen zu dem Herweghschen „Arbeiterbundeslied“ darauf hin, daß der Leser alles Nähere über Bülow-Herwegh in seinem Aufsatz „Liszt, Wagner, Bülow in ihren musikalischen Beziehungen zu Georg Herwegh“, 1. und 2. Septemberheft 1904 der „Musik“ findet.

Prof. Max Schneider, Lehrer am Akademischen Institut für Kirchenmusik und Hilfsarbeiter an der Berliner Königlichen Bibliothek, hat einen Ruf als außerordentlicher Professor für Musikwissenschaften an die Breslauer Universität erhalten und angenommen.

TOTENSCHAU

Auf dem Felde der Ehre sind gefallen: Musikdirektor Hermann Bertram, der Leiter des Leipziger Konkordia-Orchesters; Kapellmeister Kurt Zernik aus Leipzig, zuletzt an den Stadttheatern in Görlitz und Brandenburg tätig, 25 Jahre alt.

Am 24. Juni † in New York, 63 Jahre alt, der Klaviervirtuose Rafael Joseffy. Geborener Ungar, Schüler von Brauer, Tausig und Liszt, lebte er seit dem Jahre 1879 in Amerika. Außer Klavierkompositionen veröffentlichte er eine „Meisterschule des Klavierspiels“.

Am 29. Juni † in Stuttgart, 64 Jahre alt,

Prof. Wilhelm Foerstler, der langjährige Dirigent des „Liederkranz“, Preisrichter bei zahlreichen Sängerversesten, eine um den deutschen Männergesang hochverdiente Persönlichkeit.

In Göttingen in Schweden † Josef Czapek, 90 Jahre alt. Aus Prag gebürtig, gelangte er auf einer Konzertreise durch Skandinavien nach Göttingen, wo er sich um die Entwicklung des musikalischen Lebens als Dirigent, Organist und Gesanglehrer große Verdienste erwarb.

In Deuville † Léon Rinskopf, der Direktor und Kapellmeister des Ostender Kursaals. Er war ein tüchtiger Orchesterleiter, der sich auch im Ausland einen geachteten Namen gemacht hat. Sein Hauptverdienst ist die glänzende Organisation der Konzerte im Ostender Kursaal.

Am 13. Juli † in Plauen (Vogl.) der Königl. Musikdirektor Arno Irmer, 69 Jahre alt, der langjährige Musiklehrer des Königl. Lehrseminars.

Aus Magdeburg wird uns geschrieben: In Bielefeld † am 17. Juli auf seiner Reise nach Bad Salzungen, wo er Genesung von schwerer Herzkrankheit suchen wollte, der bisherige erste Kapellmeister des Magdeburger Stadttheaters Joseph Göllrich. Mit Ausgang der vorigen Spielzeit war er — 54jährig — in den Ruhestand getreten; ein ruhevoller Lebensabend war dem Nimmermüden nicht beschieden. Das Leben machte es dem Verstorbenen nicht leicht, sich durchzusetzen; es warf ihn, nachdem seine musikalischen Studien (Dr. M. Brosig-Breslau) abgeschlossen waren, in halb Deutschland umher (Krefeld, Barmen, Metz, Ulm, Augsburg, Königsberg, Düsseldorf, Berlin), bis er im Hamburger Stadttheater landete. Von hier wurde er vor zwölf Jahren nach Magdeburg berufen, das ihm, dem verstehenden und feurigen Künstler, einen Aufschwung der Oper verdankt. Er gehörte zu den „Steuermännern“, die den Schiffen mit fester Hand und klarem Auge ihren Willen vorschreiben. Sein Auge besaß jene seltene suggestive Kraft, die alles unter den eigenen Willen zwingt. Daß er immer dem Kunstwerke selbst entnommen war, darin beruhte der fortwährende Reiz seines Dirigententums. Das rein Reproduktive erschien ausgeschaltet; er erlebte das Kunstwerk; sein Dirigieren wurde zum Nachdichten. Und nicht nur bei den Werken Wagners, den er glühend liebte — Mozart, Beethoven, Weber, Strauß, dann auch neuere italienische und französische Meister, die er in ihrem Heimatlande studierte, umfaßte sein Herz mit gleicher Hingebung. Er war, wie das bei solchen Naturen selbstverständlich ist, auch ein bedeutender Symphoniedirigent. Als letzte Oper der vorigen Saison dirigierte er noch den „Tannhäuser“; mit dem Verschweben der purpurnen Erlösungsklänge nahm er Abschied von der Bühne. Magdeburg steht vor einer Kapellmeisterwahl. Die Direktion der Oper und der großen Symphoniekonzerte soll in einer Hand vereinigt werden. Es ist zu hoffen, daß man Joseph Göllrich einen würdigen Nachfolger gibt.

Max Hasse

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Conrad Ansorge wird in diesem Jahre vom 20. August bis 19. September den fünften Meisterkursus in Königsberg (Pr.) leiten. Interessenten wollen sich an Herrn Direktor Emil Kühns in Königsberg, Französische Straße, Konservatorium für Musik, wenden.

Bei Schuster & Loeffler, Berlin,
erschien:

Heldenkränze

Gedächtnisbuch für die Gefallenen

Herausgegeben von Felix Lorenz

Buchschmuck von Carl Zander

5. Auflage — Vornehm gebunden 3 Mark

Den Gefallenen gewidmet und ihren Angehörigen bestimmt: das ist der Charakter dieses in seiner Art einzigen Werkes. Wie unsere Großen, von den Herrschern und Heerführern bis auf den stillen Denker und Dichter, die Heldenkraft, das Heldentum und den Heldentod sehen, begreifen und verherrlichen — hier ist es in ehernen und tiefen Worten für alle Zeit festgehalten. Das Buch wird so zu einem Kulturdokument echt germanischer Größe. Jeder, der den Tod eines Teuren auf dem Felde der Ehre betrauert, findet in diesem schönen Werk sein Trostbuch, das ihm den Schmerz erleichtert; sein Erinnerungsbuch, das ihn stolz machen wird; sein Gedächtnisbuch, das er selbst durch eigene Aufzeichnungen und Gedanken bereichern kann, wozu ihm die eigentümliche Anlage des Werkes Raum gibt. So kann sich jedermann die „Heldenkränze“ zu einem Hausbuch der eigenen Aufrichtung gestalten oder als ein Zeichen des Beileids den trauernden Freunden darbringen.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIV/22

NEUE OPERN

Franz Schreker: „Die Gezeichneten“, eine dreifaktige Musiktragödie aus der Renaissancezeit, wird in der kommenden Spielzeit an der Münchener Hofoper ihre Uraufführung erleben.

OPERNSPIELPLAN

New York: Das Weiterbestehen der Deutschen Oper ist gefährdet, besonders infolge des Einflusses der Familie Vanderbilt, der vielleicht ausreichen wird, um die deutsche Oper von der dortigen Opernbühne zu verbannen. Auch die Italiener schwimmen jetzt völlig im feindlichen Fahrwasser, wie man sagt sogar der Generaldirektor Gatti-Casazza. Wie erinnerlich, ist schon in den ersten Anfängen des Krieges der deutsche Kapellmeister Hertz wegen unerquicklicher Verhältnisse, die sich auch auf den Krieg beziehen, zurückgetreten.

KONZERTE

San Francisco: „Hail California“, die Weltausstellungshymne von Camille Saint-Saëns, erlebte bei ihrer Uraufführung einen entschiedenen Mißerfolg. Die vornehme deutschfreundliche Welt hielt sich fast demonstrativ der Aufführung fern, und die amerikanische Musikkritik ändert das präventöse Werk, in dem die Marseillaise mit dem „Star Spangled Banner“ unorganisch verquickt wird, steif, langweilig und dem „Blumen-, Blüten- und Sonnenland“ Kalifornien wenig entsprechend. Man war indes rücksichtsvoll genug, dem persönlich so wenig taktvollen Komponisten, der selbst dirigierte, eine kleine, seiner Eitelkeit schmeichelnde Ovation zu bereiten.

TAGESCHRONIK

Schicksale eines Marschnermonuments. Der „Vossischen Zeitung“ wird geschrieben: Heinrich Marschner... besitzt zwei Denkmäler, eins in Zittau, seinem Geburtsort, und ein berühmteres in Hannover, der Stätte seines langjährigen Wirkens. Die Geschichte dieses Monumentes ist recht bewegt. Noch im Todesjahr des Meisters, 1861, rufen Josef Joachim und Friedrich Spielhagen, beide damals in Hannover, entrüstet vielleicht durch den Friedhofskandal, den die Taktlosigkeit eines positiven Geistlichen bei der Bestattungsfeier verschuldet hat, zur Errichtung eines Denkmals für den liberal gesinnten Musiker auf. Es gehen nur schmale Spenden ein, nachdem das „Leipziger Tageblatt“ mitgeteilt hat, daß Marschners Tochter Toni mit sieben Kindern in Hamburg Not leide, eine Behauptung, die Spielhagens „Zeitung für Norddeutschland“ bestreitet. Die Sammlung schläft nun ein, wenn auch der Plan nicht aufgegeben wird. Zwölf Jahre später meldet die „Spenersche Zeitung“, Toni habe sich aus Hunger erhängt, und die „Berliner Wespen“ schlagen höhnend für das Monument diese Inschrift vor:

„Hier ruht ein Künstler, der sein ganzes Leben der deutschen Kunst geweiht o bittere Not! Er bittet für sein armes Kind um Brot -- Und dieser Stein ward ihm gegeben.“

WILHELM HANSEN EDITION :: LEIPZIG

Klavier mit Orchester.

Amberg. Mazurk avec accompagnement d'instruments à cordes.		M.
916	Partitur und Stimmen	5.50
	Dublirstimmen	je 1.—
1032	Malling. Op. 43, Konzert (C-moll)	7.—
	Partitur und Orchesterstimmen	je 15.—
	Solistimme	7.—
Palmgren. Op. 33, „Der Fluß“, Klavierkonzert Nr. 2.		
1556	Neu. Partitur	16.—
1556a	Stimmen	17.50
	Violine I	1.25
	Violine II, Viola, Cello und Baß	je 1.—
1581	Solistimme mit II. Klavier	10.—
Sinding. Op. 6, Konzert (Des-dur).		
847	Partitur	15.—
847a	Stimmen	15.—
	Solistimme mit II. Klavier	10.—
Stenhammar. Op. 23, II. Konzert.		
1342	Solistimme mit II. Klavier	10.50

Violine mit Orchester.

Börresen. Op. 11, Konzert in G-dur.		
1294	Partitur	10.—
	Solistimme mit Klavier	6.—
1294a	Neu. Stimmen	12.—
	Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, je	1.50
	Baß	1.—
Halvorsen. Andante religioso in G-moll.		
915	Partitur	2.50
	Solistimme	0.50
915a	Stimmen	4.50
	Dublitten	je 0.30
	Solistimme mit Klavier oder Orgel	2.50
Daaes. Norvegienne.		
1644	Neu. Partitur	4.—
1644a	Stimmen	6.—
	Dublirstimmen	je 0.30
	Solistimme	0.50
Hubay. Op. 60, „Azt mondjak“, Scènes de la Csárda Nr. 8.		
1015	Partitur	5.—
1015a	Stimmen	7.—
	Dublitten	je 0.50
	Solistimme	1.—
Nielsen, Ludolf. Op. 9, Berceuse in D-dur mit Streichinstrumenten.		
1114	Partitur und Stimmen	3.—
	Dublirstimmen	je 0.30
	Solistimme mit Klavier	1.75
Nowowiejski. Op. 32, Legende.		
1612	Neu. Partitur	3.—
1612a	Stimmen	6.50
	Dublirstimmen	je 0.30
1576	Solistimme mit Klavier	2.25
Sinding. Op. 45, Konzert in A-dur.		
406	Partitur	8.—
406a	Stimmen	14.—
	Dublitten: Viol. I, II, Va, Vc	je 1.50
	Baß	1.25
	Solistimme mit Klavier	7.—
Op. 46, Legende in B-dur.		
636	Partitur	5.50
636a	Stimmen	6.50
	Dublitten	je 0.50
	Solistimme mit Klavier	2.50
Svendsen. Op. 26, Romanze in G-dur.		
603	Partitur	2.—
603a	Stimmen	4.—
	Jede Dublette	0.50
	Solistimme mit Klavier	2.—
Schmiedt. der Sennerrin, Melodie von Ole Bull, harmonisiert für Violine mit Streichinstrumenten		
1507	Partitur und Stimmen	2.50
	Jede Dublette	0.30
	Solistimme mit Klavier	1.25

Violoncell mit Orchester.

Glass. Op. 31, Frühlingslied, (Chant du printemps).		
890	Partitur	1.60
890a	Stimmen	4.50
	Dublitten	je 0.35
	Solistimme mit Klavier	1.75

„DIE MUSIK“

besprach im vorigen Heft:

ALBERT MEISE MIT SINGEN INS GOLDENE MORGENROT

Ein Liederheft mit Beiträgen von

Paul Warncke	Karl Franck
Gerhart Hauptmann	Oskar Wöhrle
H. Löns	Hugo Zuckermann
Adolf Frey	H. Kienzl
Richard Dehmel	Friedrich Husaong
H. Ruppel	Ostwald
Ernst Ludwig Schellenberg	

1. Bogen Umfang mit
mehrfarbigem Umschlag

DIE LESE / VERLAG M. B. H. / STUTTGART

v. Zahn & Jaensch, Antiquariat
Dresden-A., Waisenhausstr. 10.

Wir versenden kostenlos:

Ant.-Katalog 270 **Musik**

Geachtete d. Musik --- R. Wagner --- Musikalien
Porträts usw. 2312 Nummern.

Ant.-Katalog 271 **Theater**

Dramaturgie --- Literaturgeschichte Theater-
stücke --- Porträts --- Kostümwerke usw.
Zirka 2000 Nummern.

Königliches Konservatorium der Musik in Würzburg.

Vollkommene Ausbildung in allen Zweigen
der Tonkunst einschl. Oper. Honorare
ganzjährig, je nach dem Hauptfache, 120,
100 oder 48 M. Persönliche Anmeldung
und Aufnahmeprüfung am 10. September.
Prospekte sind kostenfrei von der Direktion
zu beziehen.

Die Königl. Direktion:
Königl. Hofrat Prof. Max Meyer-Oberleben.

Die Nachricht ist falsch, und so schreibt man
noch im selben Jahre einen Wettbewerb aus,
an dem sich die gefeierten Bildhauer jener
Zeit (da nur 27000 Mk. verfügbar waren) nicht
beteiligten. Den Auftrag erhielt Hartzel-Berlin.
Am 17. Juni 1877 wurde das Denkmal vor dem
Hoftheater enthüllt, von dem der pensionierte
Generalmusikdirektor (Marschner erhielt diesen
Titel tatsächlich erst bei seinem Abschied,
richtiger seiner Verabschiedung) grollend sich
zurückgezogen hatte.

Amerikanische Opernbilanz. Die Neu-
tralität der Amerikaner hat sich für uns im all-
gemeinen nicht gerade erfreulich bewährt, aber
ein Gebiet können sie doch anführen, auf dem
sie sich im strengsten Sinne neutral gezeigt
haben: die Oper. In vielen amerikanischen
Städten hat sich der Krieg für die Bühnenleiter
verhängnisvoll erwiesen. In Chicago hat die
Oper Bankrott gemacht und wurde geschlossen,
in Boston liegen die Verhältnisse nur wenig
günstiger. Nur die New Yorker Oper hat sich
durchhalten können; die Spielzeit hat zwar auch
hier nicht mit einem finanziellen Nutzen ab-
geschlossen, aber die Direktion hat sich durch
das drohende Defizit nicht abhalten lassen, die
Aufführungen regelmäßig zu Ende zu führen.
Sie hat dabei, wohl nicht zu ihrem Nachteil, in
der Durchführung ihres Programms die strengste
Neutralität bewahrt, und es ist ihr auch gelungen,
ihre Künstlerschar, die sich aus allen feindlichen
Nationen Europas zusammensetzte und Deutsche,
Italiener, Franzosen, Belgier, Engländer und
sogar auch Türken zu den Ihren zählte, in Ein-
tracht zusammenzuhalten. Ebenso bewies sie
bei der Aufstellung des Spielplanes ihre Neu-
tralität. Von den Opern waren 17 italienisch,
14 deutsch und 2 französisch. Unter den Kom-
ponisten steht Wagner mit 34 Aufführungen an
erster Stelle; ihm folgt Puccini mit 24. Die
größte Zahl von Wiederholungen derselben
Oper wurde mit Bizet's „Carmen“ erzielt.
Unter den Neuheiten und Neueinstudierungen
waren 3 italienische, 2 deutsche und 1 franzö-
sische. Es fehlte unter den angekündigten
Opern nur die russische „Fürst Igor“ von
Borodine, die aus Mangel an Zeit auf das
nächste Jahr verschoben wurde. Die Neuheiten
hatten keinen großen Erfolg: Giordano's „Madame
Sans-Gêne“ fand das Publikum nicht so schön
wie seine früheren Werke, und auch „L'Oracolo“
von Leonelli genügte ihm nicht. Sehr viel größeres
Interesse fanden beim amerikanischen Publikum
dagegen die Neueinstudierungen von Webers
„Euryanthe“, Beethovens „Fidelio“ und Bizet's
„Carmen“. Unter den Künstlern, die sich in
der letzten Spielzeit dem New Yorker Publikum
zum erstenmal vorstellten, gefielen am meisten
Melanie Kurt und der italienische Tenor Luca
Botta. Um die Mitte der Spielzeit ließ der
Direktor Gatti-Casazza das Gerücht verbreiten,
daß die durch den europäischen Krieg her-
vorgerufenen wirtschaftlichen Verhältnisse zu
Reformversuchen zwingen, die sich besonders
auch auf die hohen Ansprüche der ersten
Künstler bezögen. Wie weit dies gehen soll,
weiß man nicht; aber es erregte großes Aufsehen,
als im Januar mitgeteilt wurde, daß Caruso
nicht bis zum Ende der Spielzeit singe, da er
eine andere Verpflichtung beim Theater von

Bekanntmachung.
Königliche Akademie der Künste zu Berlin.
Winterkursus der Lehranstalten für Musik.

A) Akademische Meisterschulen für musikalische Komposition zu Berlin in Charlottenburg, Fasanenstraße 1.

Vorsteher: die Herren Professoren Gernsheim, Dr. Humperdinck und Schumann.

Die Meisterschulen haben den Zweck, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren Ausbildung in der Komposition unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Genügend vorbereitete Aspiranten, welche einem der vorgenannten Meister sich anschließen wünschen, haben sich bei diesem in der ersten Woche des Monats Oktober persönlich zu melden und ihre Kompositionen und Zeugnisse (insbesondere auch den Nachweis einer untadelhaften sittlichen Führung) vorzulegen.

Über die praktische Befähigung der Bewerber zur Aufnahme in die Meisterschule entscheidet der betreffende Meister. Der Unterricht ist bis auf weitere Bestimmung unentgeltlich.

Näheres auch im Bureau der Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

B) Akademische Hochschule für Musik zu Berlin in Charlottenburg, Fasanenstraße 1.
Direktorium: Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Kretzschmar, Professor Barth, Professor Dr. Humperdinck, Professor Felix Schmidt.

Die Aufnahmebedingungen sind aus den Satzungen ersichtlich.

Die Anmeldung ist schriftlich unter Beifügung der unter Nr. VIII der Satzungen angegebenen Nachweise, aus denen das zu studierende **Hauptfach** ersichtlich sein muß, **spätestens bis zum 25. September 1915 an das Direktorium der Kgl. akademischen Hochschule für Musik zu richten.** Auch muß aus der Meldung hervorgehen, daß dem Bewerber der Prüfungstag bekannt ist.

Die Aufnahmeprüfungen für das Winterhalbjahr 1915/16 finden statt:

1. für Komposition, Direktion (Kapellmeister), Klavier, Cembalo, Violoncell, Harfe, Kontrabaß und Blasinstrumente am 4. Oktober, morgens 9 Uhr;
2. für Gesang (einschl. Opernschule) am 4. Oktober, nachmittags 4 Uhr;
3. für Violine und Orgel am 5. Oktober, morgens 9 Uhr;
4. für Chorschule (Einzelgesangunterricht) am 11. Oktober, mittags 12 Uhr;
5. für Chor am 11. Oktober, nachmittags 4 Uhr.

Die Bewerber haben sich **ohne weitere Benachrichtigungen** zu den Prüfungen einzufinden.

Berlin, den 6. August 1915.

Der Senat,
Sektion für Musik: Gernsheim.

Monte Carlo habe. Man glaube, daß der berühmte Tenor gegen jede Gehaltsverminderung protestieren wolle, obwohl die Direktoren erklärten, daß sein Auftreten für sie gut die 10000 Mk. wert wäre, die er für den Abend erhält. Jetzt wird jedoch mitgeteilt, daß Caruso die ganze Spielzeit 1915/16 in New York singen wird. Als besondere Anziehungskraft für die nächste Spielzeit hat die Leitung der Metropolitan-Oper ferner ein russisches Ballet gewonnen.

England und die deutsche Musik. In England weiß man jetzt die Ursache für den beklagenswerten Niedergang der deutschen Musik seit dem Tode Richard Wagners und Brahms'. Im letzten Heft der „Quarterly Review“ beweist Charles V. Stanford schlagend, daß auch die deutsche Musik vom Gift des Militarismus angefressen sei, und daß man sich somit über ihren Zustand nicht mehr zu wundern brauche. In den letzten Jahrzehnten hat Deutschland kein musikalisches Genie hervorgebracht, und der hochgefeierte Richard Strauß ist heute nur noch ein Sklave des deutschen Systems. Er hat sein besseres Selbst verleugnet; mit der Verherrlichung Nietzsches, mit dem „Heldenleben“, einer Hymne auf General Bernhardi, begann es, und heute komponiert er, ein musikalisches Gegenstück zu „General Staff“, auf Befehl des deutschen Kaisers Soldatenlieder. Das ist wohl bezeichnend genug. Und trotz des hoffnungslosen Tiefstandes, dessen Erkenntnis sich auch Einsichtige kaum verschließen, wagt man es immer noch, Deutschland als das Musikzentrum der Welt hinzustellen, wagt es, über englische Musik die Achsel zu zucken, als ob, wenn

Deutschland nichts leiste, auch andere Völker nichts leisten würden. Deutsche Musik beherrscht die Welt, deutsche Musikkultur findet überall Eingang und raubt der englischen Licht und Luft. Allerwärts trifft man auf die Ausgaben deutscher Verleger, als ob nicht auch England das Recht habe, die großen Musikheroen Bach, Händel und den Niederländer Beethoven zu ehren. Die Werke englischer Komponisten aber liegen verstaubt im Schreibtisch. Hätten sie doch „Made in Germany“ darauf geschrieben! Aber das alles muß anders werden. Der Krieg wird das Musikleben von Grund aus umwälzen. Und England kann endlich den Platz einnehmen, der ihm schon längst gebührt. Der Bann, der die Augen der ganzen musikalischen Welt in törichter Verblendung nach Deutschland starren läßt, wird gar bald für immer gebrochen sein, und Englands Musik, die bedauerlicherweise allzulange geschlafen hat, wird erwachen. Britische Sänger übertreffen bei weitem die deutschen an Schönheit des Tones und Schmiegsamkeit des Vortrages. Ein lächerliches Vorurteil, die englische Sprache unmusikalisch zu nennen, die Sprache eines Shakespeare und Milton! Deutschland aber wird finanziell bald so zusammengebrochen sein, daß es weder seine Oper noch seine Musikinstitute unterhalten kann. Dann suchen Musikfreunde und Schüler ein neues Heim. England ist an der Reihe! Aber auch mit der Macht der deutschen Verleger ist es aus; ihre Musterausgaben sind dahin, denn die Druckplatten für die Vervielfältigung wanderten ja alle schon längst zu Krupp! Jetzt ist es also Zeit, daß England die Augen öffnet; möchten

sich die Briten auch in der Musik ihren Platz suchen, den ihnen nur Neid und Scheelsucht so lange streitig gemacht hat!

Erinnerungen an Brahms veröffentlicht Ferdinand Schumann, ein Enkel Roberts und Klaras, in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Schumann weiß auch einige unterhaltsame kleine Züge des oft so brummigen und stacheligen, verärgerten Brahms festzuhalten. So, wenn Brahms bei Tisch einmal auf die Frage, ob er Rot- oder Weißwein beliebe, antwortet: „Weißwein; und nachher Rotwein, damit der's nicht übelnimmt.“ Oder, wenn er Ferdinands Schwester Julie Schumann, einem netten Backfisch, auf eine Photographie von sich als Widmung kritzelt: „In Ermangelung eines Romeo Joh. Br. . . .“ Hübsch ist auch, wie Brahms, da er einmal aus der Bahnhofshalle von Frankfurt a/M. abdampft, seinen zurückbleibenden Geleitern zulacht: „Reisen Sie glücklich!“ — Über Brahms' äußere Erscheinung in den letzten Jahren seines Lebens gibt der damals 19jährige Ferdinand Schumann folgende anschauliche Aufzeichnungen: „Ein kleiner, korpulenter Herr mit schon etwas ergrautem Vollbart. Sein fuchsrotfarbener Schnurrbart ist auffallend; aber nur die rechte Hälfte ist so gefärbt, die andere grau. Wenn er hustet, bekommt er einen starken Blutandrang nach dem Kopf. Seine Stimme ist eigentümlich hell, nicht wohlklingend; sie klingt, als sei sie zerbrochen . . .“ Über Brahms am Klavier heißt es: „Brahms gibt beim Spielen ein merkwürdiges Geräusch von sich: man könnte es ein kurz abgestoßenes Brummen oder Schnarchen nennen.“ Über Hans von Bülow äußert Brahms einmal kurz nach dessen Tode: „Daß Bülow die Orchestersachen, die er aufführte, auswendig dirigierte, ist nicht gerade erstaunlich; aber daß er auch die Proben schon auswendig dirigierte hat, das war eminent.“ Die Partituren hatte Bülow eben schon beim persönlichen Studium förmlich auswendig gelernt . . . Über das geeignete Alter zum Tonschaffen macht Brahms Ende 1895 einmal zu Klara Schumann die charakteristische Anmerkung: er komponiere jetzt nichts mehr für die Öffentlichkeit, nur mehr einiges für sich. „Man soll nur bis zum 50. Jahr komponieren. Von da an nimmt die Kompositionskraft wieder ab.“

Anton Bruckner, der „Bettelmusikant“. Gelegentlich einer launigen Schilderung, die der Kammersänger Leo Slezak von seinen amerikanischen Kunstfahrten in einem New Yorker Blatt gegeben hat, erwähnt er auch eine Anekdote, die erkennen läßt, daß der große österreichische Symphoniker Anton Bruckner in seiner Familie nicht eben viel galt. Slezak hatte vor einigen Jahren mit seiner Frau von Kanada aus einen Ausflug nach den Niagarafällen gemacht und war aufs freudigste überrascht, als ihm vor dem Hotel ein Kellner entgegenkam, der ihn mit den anheimelnden Worten begrüßte: „Küß d' Hand, Euer Gnaden.“ Der Mann, der im Hotel gleichzeitig auch als Hausknecht und Faktotum seines Amtes waltete, war bereits 30 Jahre in Amerika und hatte während dieser Zeit seinen lerchenfelderischen Dialekt in schönster Reinheit bewahrt. Slezak unterhielt sich mit dem Landsmann aufs angelegentlichste, und sein Interesse für den Kellner wurde noch

wesentlich gesteigert, als er hörte, daß er ein leiblicher Neffe des Komponisten Anton Bruckner sei und Karl Bruckner heiße. Dabei kam man auch auf den Onkel zu sprechen, der in der Familie als verllorener Sohn betrachtet wurde und als eine Art abschreckendes Beispiel herhalten mußte, wenn irgendeines der Kinder etwas Böses getan hatte. So geschah es, daß Karl Bruckner, als er noch ein kleiner Bub war, eines Tages vom Vater wegen irgendeiner Dummheit mit den Worten abgekanzelt wurde: „Daß du mir nicht so ein armseliger Bettelmusikant wirst wie der Onkel Anton, sonst kriegst a paar an Schädel, du elendiger Bua!“

Ein Berliner Musiker, Prof. Theobald Rehbäum, vollendete am 7. August sein 80. Lebensjahr in körperlicher und geistiger Frische. Er war, wie uns geschrieben wird, infolge jahrelanger Abwesenheit von Berlin wohl der Allgemeinheit etwas aus dem Gesichtskreis entschwunden; aber er verdient es, bei Gelegenheit seines Ehrentages in allgemeine Erinnerung gebracht zu werden. Als Tonsetzer zahlreicher ausgezeichneten Violinstudien und schöner Lieder, als beliebter Geigenlehrer und als Musikreferent großer Tagesblätter hat er sich einen Namen gemacht. Sein besonderes Gebiet aber ist die Bühnenschriftstellerei; viele Opernlibretti, Schau- und Lustspiele entstammen seiner Feder, und namentlich als umdichtender und geschmackvoller Übersetzer hat er Vorbildliches geleistet.

Dr. J. Neumark aus Warschau ist zum Vorstand der polnischen Musikabteilung an der „Deutschen Auslandsbibliothek“ in Berlin ernannt worden.

Ehrendoktorat für einen Geiger. Der Primgeiger des hervorragendsten amerikanischen Streichquartetts Franz Kneisel wurde von der Universität Princeton zum musikalischen Ehrendoktor graduiert, welche Würde ihm bereits 1900 die Yale-Universität verliehen hatte.

Auszeichnung. Otto Fürstner, der Inhaber des Musikverlags Adolph Fürstner in Berlin, hat als Führer einer Kraftwagenkolonne im Westen das Eiserne Kreuz 2. Klasse erhalten.

TOTENSCHAU

Am 20. Juli † in Mannheim, 37 Jahre alt, Dr. H. W. Egel, der langjährige Musikreferent der „Mannheimer Volksstimme“. Als Kritiker, Pädagoge und Organisator der Musikalischen Volksbibliothek hat er sich unbestrittene Verdienste um das Mannheimer Musikleben erworben.

In Innsbruck † im Alter von 51 Jahren Franz Eibl, der Konzertmeister des Musikvereins.

Im 71. Lebensjahre † der um die Entwicklung des musikalischen Lebens der Stadt Essen hochverdiente, in ganz Rheinland und Westfalen bekannte Musikdirektor Langenbach.

In Harborton (U. S. A.) † der Pianist und Konservatoriumsdirektor Carl Bodell, ein geborener Schwede, der in Leipzig unter Reinecke seine Ausbildung erhielt.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

NEUE OPERN

Carl Goepfert: „Klas Avenstaken“, Text nach dem Märchen gleichen Namens von Ernst Moritz Arndt.

Hans Ludwig Kormann: „Die Odaliske“, eine Tanzphantasie nach einem dichterischen Entwurf von Wolfgang Goetz.

Ludomir von Rozycki: „Eros und Psyche“, Textbuch nach einem Drama des im Felde gefallenen polnischen Dichters Jerzy Zulawski.

OPERNSPIELPLAN

Bayreuth: Wie die Verwaltung der Bühnenfestspiele mitteilt, konnten während der Dauer des Krieges keinerlei Bestimmungen über die kommende Spielzeit getroffen werden. Alle andersgearteten Mitteilungen beruhen auf Vermutungen.

Darmstadt: Das Hoftheater eröffnet die neue Spielzeit am 12. September mit „Tannhäuser“. Im Laufe des Winters wird auch „Parsifal“ gegeben werden.

KONZERTE

Berlin: Die Singakademie (Direktor: Georg Schumann) hat für ihr erstes Konzert im Oktober Händels für unsere Zeit besonders geeignetes Oratorium „Deborah“ in Aussicht genommen.

London: Die kürzlich eröffneten Promadenkonzerte, die in der Queen's Hall unter der Leitung von Henry Wood stattfinden, sind bemerkenswert durch die große Zahl deutscher Musikwerke, die auf dem Programm verzeichnet sind. Von den 741 zur Aufführung gelangenden Tondichtungen sind 490 ausländischer Herkunft. Von deutschen Orchesterwerken sind vor allem Beethovens neun Symphonien, Schuberts „Unvollendete“, sowie Werke von Mozart und Wagner zu nennen. Im Rahmen der Klavierkonzerte sind Mozart, Beethoven und Brahms zu finden. Die Violinkonzerte verzeichnen auf ihrem Programm Brahms und Bach. Man sieht, daß die Engländer, trotz aller Feindschaft, in der Musik wenigstens nicht ohne uns auskommen können.

Stockholm: Als Gäste des Konzertvereins im kommenden Winter werden u. a. Teresa Carreño und Eugen d'Albert mitwirken. Zum Ersten Kapellmeister ist Georg Schneevogt gewählt worden.

TAGESCHRONIK

Chopin's Herz. Der Chopin-Forscher Bernard Scharlitt schreibt der „N. Fr. Pr.“: Die Nachricht, daß die Russen bei ihrer Flucht aus Warschau das in der dortigen Heiligenkreuzkirche aufgebahrte Herz Chopin's geraubt haben, wird nicht nur bei uns Polen, sondern auch bei der großen Gemeinde der Verehrer dieses Tondichters neben höchster Entrüstung auch schrecklichste Bewegung hervorrufen. Ist es doch aus der Lebensbeschreibung des Nokturnensängers bekannt, daß mit der Beisetzung seines Herzens in Warschau ein von ihm auf dem Sterbebett ausgesprochener Wunsch erfüllt worden war. „Ich weiß“, so sagte der sterbende Meister zu seiner Liebblingsschwester Ludwika,

Wilhelm Hansen Edition :: Leipzig.

Nr. 1682—1690.

Ign. Friedman
„Episodes lyriques“

für Klavier

Op. 59

- | | |
|---------------|----------|
| 1. Chaconne | Mk. 3.00 |
| 2. Mazurka | Mk. 2.00 |
| 3. Intermezzo | Mk. 2.00 |
| 4. En valsant | Mk. 2.00 |
| 5. La fileuse | Mk. 2.50 |
| 6. Aubade | Mk. 2.00 |
| 7. Sur l'eau | Mk. 2.00 |
| 8. Jonglerie | Mk. 2.50 |
| 9. Epilogue | Mk. 2.50 |

Friedman-Ausgaben

Neupert-Friedman

33 Etuden Mk. 3.50

Etude, A-moll Mk. 1.20

Baeker-Gröndahl-Friedman

Die Linde Mk. 1.25

Elling-Friedman

Ich will fort Mk. 1.25

Schytte-Friedman

Technische Klavierstudien Mk. 2.50

„daß Paskiewitsch euch nicht erlauben wird, mich nach Warschau zu überführen; so nehmt denn wenigstens mein Herz dorthin mit, das ausschließlich dem Vaterlande gehört hat.“ Es war immer sein sehnlichster Wunsch gewesen, neben seinem Vater und seiner jungverstorbenen zweiten Schwester Emilie auf dem sogenannten Powonski-Friedhof in Warschau die letzte Ruhestätte zu finden, doch gab er sich hinsichtlich der Erfüllung dieses Wunsches keinen Täuschungen hin. Denn er kannte die moskowitzische Knutenherrschaft zu gut, um nicht zu wissen, daß sie die polnischen Emigranten selbst über das Grab hinaus verfolge. Und er selber war eben, wenn auch unter ganz eigenartigen Umständen, zum Emigranten geworden. Als nämlich im Jahre 1830 der Aufstand in Warschau ausgebrochen war, weilte Chopin gerade in Wien, wohin es ihn nach den großen Triumphen, die er hier ein halbes Jahr zuvor errungen, mächtig gezogen hatte. Seine Pflicht als „russischer Untertan“ war es nun gewesen, seinen Paß nach dessen Ablauf erneuern zu lassen, was Chopin jedoch wegen des Aufstandes und der von den Polen an diesen geknüpften Hoffnungen unterließ. Diese Unterlassung hatte aber eben zur Folge, daß er das Russische Reich und mithin auch Warschau zeitlebens nicht mehr betreten durfte und daher Emigrant blieb. So hatte sein eigenes Geschick mit dem seines Vaterlandes sich aufs innigste verwoben. Das tragische Ende des Aufstandes vom Jahre 1830 entschied auch über Chopin's Zukunft. Durch die Unmöglichkeit, nach Warschau zurückzukehren, wurde er nach Paris verschlagen, das ihm jedoch, obschon er dort erst zu Weltruhm gelangte, niemals zur zweiten Heimat geworden war. Er fühlte und bezeichnete sich vielmehr bis an sein Lebensende als Emigrant und verzehrte sich in Sehnsucht nach dem heißgeliebten Vaterland, an dessen Geschick er noch in seinen letzten Lebenstagen Anteil nahm. Das Jahr 1848 hatte auch die Polen mit neuen Hoffnungen erfüllt, und der todgeweihte Meister verfolgte auf seinem Schmerzenslager mit Begeisterung die Ereignisse in den polnischen Landen und träumte wie alle seine Brüder von der Wiederherstellung Polens. „Alles steht günstig für uns“, schrieb er damals seinem in Amerika weilenden Jugendfreunde Julian Fontana, „mit einem Wort: Polen wird wieder da sein!“ Es muß nun geradezu mystisch anmuten, daß Chopin, der bis zum letzten Lebenshauch an allem, was sein Vaterland betraf, mit jeder Faser seines Herzens teilnahm, in das dort gegenwärtig sich abspielende welt-historische Ereignis gleichsam aus dem Jenseits mit hineingezogen wird. Moskowitzische Barbarei, die seinem Herzen die tiefsten Wunden geschlagen, raubt diesem jetzt noch die ewige Ruhe! Sollten nun aber die Russen die Kühnheit haben, diese ihre Schandtat als einen „Akt der slawischen Bruderverliebt“ hinzustellen, dann donnere ihnen entgegen, was Chopin über sie nach dem Fall Warschaws im Jahre 1831 in sein Tagebuch geschrieben: „Die Vorstadt zerstört, verbrannt! Paskiewitsch, der Hund von Mohilew, nimmt die treue Stadt ein! Moskau befiehlt der Welt! O Gott, bist du da? Bist du — und rächst dich nicht? Bist du der moskowitzischen Verbrechen noch nicht satt? Oder —

oder — bist du am Ende gar selber — ein Moskowiter?! Mein armer Vater, meine treue Seele, leidet jetzt vielleicht Hunger? Kann vielleicht nicht einmal Brot für unsere gute Mutter kaufen? Meine Schwestern — Opfer der entmenschten moskowitzischen Soldateska? O mein Vater! Das ist also die Freude deiner alten Tage? Meine arme kranke Mutter, dazu hast du deine Tochter überlebt, um zusehen zu müssen, wie über ihre Gebeine hinweg der Moskowiter Horden zu neuen Greueltaten stürmen?! Ach, ob sie ihr Grab verschont haben? Oder ... habe ich vielleicht keine Mutter mehr, vielleicht hat sie schon der Moskowiter ermordet ... Und ich hier untätig, mit verschränkten Armen, zuweilen nur jammernd und am Klavier verzweiflungsvoll klagend! O Gott, plage die Franzosen mit den schrecklichsten Qualen dafür, daß sie uns nicht zu Hilfe kamen! ...

Die serbische Hymne von Lehar. Der erste Dirigent des Berliner Blüthner-Orchesters, Paul Scheinpflug, erzählt in seinen russischen Erlebnissen: Am Freitag, den 31. Juli, mitten in Beethovens c-moll Symphonie müssen wir plötzlich abbrechen; denn die Zuhörer verlassen fluchtartig die Plätze. Ein Manifestationszug mit den Fahnen der Alliierten dringt johlend und brüllend in den Konzertraum. Vor dem Orchester wird haltgemacht, und ein fanatischer Student, der Führer der Bande, schreit uns etwas zu. Da ich nicht gleich verstand (er sprach Russisch), will die Menge das Orchester stürmen. Mir wird übersetzt, und es bleibt uns nichts anderes übrig, als die russische Hymne dreimal stehend zu spielen, danach die französische und dann die englische, welche Gott sei Dank der deutschen gleich. Plötzlich schreit jemand: die serbische Hymne! Ja, da war guter Rat teuer, denn keiner von uns kennt die Hymne dieser edlen Insektenperversion. Da komme ich auf den Gedanken: die Gesellschaft da unten kennt auch nicht diese Hymne. Die Noten einer Lehar'schen Operette liegen gerade bereit, und so spielen wir nicht ohne innere Freude an Stelle der serbischen Hymne einen Lehar'schen Operettenmarsch. Die Menge brüllte vor Begeisterung!

Die Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung wird auch in diesem Jahre einen großen Teil der verfügbaren Zinsen zur Unterstützung notleidender Künstler bereitstellen. Für diesen Zweck soll mit Genehmigung der Königlichen Regierung von Oberfranken und unter Zustimmung von Siegfried Wagner und der Verwaltung der Bühnenfestspiele eine Summe von 14000 Mk. verwendet werden. Im letzten Jahre wurden die durch die fehlenden Stipendienausgaben ersparten 1300 Mk. für Kriegsunterstützungen, und zwar zum Teil für den Deutschen Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger, bewilligt. In diesem Jahre erhalten der Allgemeine Deutsche Musikerverband und der Allgemeine Deutsche Chorsängerverband je 750 Mk., die Vereinigten Inspizienten deutscher Bühnen 500 Mk. Der übrige Teil wird an in Not geratene Bühnenkünstler, und zwar vor allem an solche, die in Bayreuth mitgewirkt haben, verteilt werden. Die Stiftung hat sich auf Veranlassung des Schatzmeisters auch mit 52000 Mk. an den Kriegsanleihen beteiligt.

Neuordnung der Musiksammlung der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München. Nach mühevollen und langwierigen Vorarbeiten ist jetzt die Neuordnung der Musikbestände der alten und berühmten Münchener Bibliothek beendet worden. Die Anregung zur Umgestaltung der Musikabteilung gab der Direktor Schnorr von Carolsfeld. Schöpfer der Neuordnung ist der jetzige Vorstand der Musikabteilung Dr. Gottfried Schulz. Die Musikbibliothek zerfällt nach ihrer Neuordnung in drei Gruppen. Die erste umfaßt die außerordentlich große Anzahl von Handschriften. Aus den Zeiten, in denen alle musikalische Kultur zum großen Teil von der Kirche ausging, besitzt die Bibliothek allein 5000 Manuskripte. Unter ihnen haben die Chorbücher der bayerischen Hofkapelle, die so oft von hervorragenden Meistern, wie Ludwig Senfl und Orlando di Lasso geleitet wurde, großes Interesse. Die Vokalmusik überwiegt durchaus, doch findet sich auch unter der Literatur für Orgel- und Lautenmusik manches kostbare Stück. Die Gruppe der gedruckten Musikalien umfaßt etwa 15000 Bände mit außerordentlich wertvollen Schätzen. Die besondere Sorgfalt gilt der Ergänzung der Gruppe von Werken der modernen Tonkünstler. In der dritten Abteilung, die die Musiktheorie umfaßt, sind etwa 5000 Veröffentlichungen musikwissenschaftlichen Inhalts vorhanden. Auch der große Krieg der Gegenwart spiegelt sich in der jetzt eingerichteten Kriegsmusiksammlung, die zahlreiche, auf den Krieg bezügliche Kompositionen enthält.

Eine ausgewiesene Pianistin. Die ausgezeichnete Pianistin Natalie Janotha ist in London festgenommen und ausgewiesen worden, wie der Londoner „Daily Express“ meldet. Obgleich sie die Freundschaft hochgestellter englischer Persönlichkeiten, darunter der Königin Alexandra, genoß, zeigte sie einen starken Haß und Verachtung für England. Eine unvorsichtige Äußerung dieser Gefühle führte zum Einschreiten des Ministeriums des Innern. Frau Janotha, die übrigens den Titel einer preußischen Hofpianistin führt, wurde in Warschau geboren und ist nahezu 60 Jahre alt.

E. T. A. Hoffmann in Warschau. In Warschau hatte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine kleine deutsche Künstlerkolonie angesiedelt, der neben Zacharias Werner, dem Musikamateur Hitzig u. a. auch E. T. A. Hoffmann von 1804 bis zum Einzug der Franzosen angehörte. Allerdings hat der Dichter dort sich vorwiegend musikalischen Studien hingegeben, und als im Palais Mnizek Symphoniekonzerte veranstaltet werden sollten, war Hoffmann so begeistert für deren Durchführung, daß er die Konzerträume eigenhändig ausmalte. Mehrere der Konzerte wurden dann von Hoffmann dirigiert, der für diese Gelegenheit einige Kompositionen, nach Texten von Zacharias Werner, schrieb.

Das größte Orgelwerk der Schweiz, enthaltend 92 Register, erbaut von Th. Kuhn in Männedorf, wurde vor kurzem in der Züricher Großmünsterkirche seiner Bestimmung übergeben.

Der Wiener Gesellschaft für Musikfreunde ist eine Stiftung im Betrage von 67000 Kronen von Frau Marie Puffer vermacht

worden. Die Zinsen sollen als Unterstützungen für arme Klavierlehrerinnen, ganz gleich welcher Konfession, Verwendung finden.

Dr. Arnold Schering, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, der zurzeit als Landwehroffizier im Felde steht, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

In die Bayerische Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst wurde zum Vorsitzenden Bruno Walter, Generalmusikdirektor in München, zum Mitglied der Kommission Friedrich Klose und zum stellvertretenden Mitglied Prof. Anton Beer-Walbrunn gewählt.

Aus Halle a. d. S. wird uns gemeldet: Der neue Direktor unseres Stadttheaters Leopold Sachse verpflichtete Oskar Braun, den früheren Kapellmeister der Berliner Sachse-Oper, und Paul Graener, den Leiter der Mozartfestspiele in Salzburg — bekannt durch seine Oper „Don Juans letztes Abenteuer“ — als musikalische Leiter unserer Oper.

An Stelle des von Mülhausen i. E. scheidenden Kaiserlichen Musikdirektors Max Schlochow wurde Hans Münch, ein Schüler des Baseler Münsterorganisten Adolf Hamm, als Organist an St. Stephan und Dirigent des Oratorienchores berufen.

Auszeichnungen. Der frühere Kapellmeister am Frankfurter Opernhaus, Hans Schilling-Ziemßen wurde zum Major befördert und erhielt außer dem Eisernen Kreuz den bayerischen Militärverdienstorden 4. Klasse mit Krone und Schwertern, sowie das Ritterkreuz 1. Klasse des württembergischen Friedrichsordens. — Herzog Friedrich von Anhalt hat Prof. Dr. Friedrich Stade in Leipzig die Ritterinsignien 1. Klasse des Herzoglich Anhaltischen Hausordens Albrechts des Bären verliehen. — Dem Obmann des Vereins der Musikfreunde in Warnsdorf in Böhmen, A. Bach, ist das österreichische Ehrenzeichen 2. Klasse vom Roten Kreuz verliehen worden.

TOTENSCHAU

In Braunschweig † im Alter von 76 Jahren Kammermusiker Friedrich Schluffer, ein ausgezeichnete Kontrabaßspieler.

In Essen † der bekannte Geiger Alexander Kummer, 65 Jahre alt. Der Künstler hat lange Zeit in England gelebt, von wo ihn der Krieg vertrieben hatte.

In London †, 84 Jahre alt, William Hayman Cummings, einer der namhaftesten englischen Musikhistoriker. Sein Spezialgebiet war die Purcell-Forschung. Er schrieb eine Biographie dieses einzigen Musikgenies, das England hervorgebracht hat, und redigierte die Veröffentlichungen der Purcell-Gesellschaft.

In Paris, wo er seit 1898 lebte, † Alfredo d'Ambrosio, im Alter von 44 Jahren; er hat sich mit Violin- und Kammermusikwerken einen Namen gemacht.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Patriotisches Wirken eines ungarischen Pianisten in Südamerika. Aus Buenos Aires wird uns unterm 7. Juni geschrieben: Der hier allgemein beliebte 30jährige ungarische Klaviervirtuose Kada Jenő hat der hiesigen Presse letzthin eine Reihe interessanter Dokumente vorgelegt, aus denen hervorgeht, daß der begabte Künstler, der durch den Ausbruch des Weltkriegs an der Rückkehr in seine Heimatstadt Budapest verhindert war, in selbstlosester Weise und mit rastlosem Fleiß seit sieben Monaten in fast ganz Südamerika Konzerte zum Besten des Deutschen und Österreichisch-Ungarischen Roten Kreuzes gegeben hat.

Wie wir erfahren, befindet sich Kapellmeister Hermann Scherchen, der im Sommer vergangenen Jahres Dirigent eines Kurorchesters in einem Badeorte in der Nähe Rigas war, seit Kriegsbeginn in russischer Gefangenschaft. Der

junge talentierte Musiker, ein früheres Mitglied des Berliner Blüthner-Orchesters, ist in Berlin durch sein Eintreten für Arnold Schönberg weiteren Kreisen bekannt geworden.

AUS DEM VERLAG

Hans Schmid-Kayser, der bekannte Lautensänger, hat soeben im Verlag „Harmonie“, Berlin-Halensee, ein Jung-Deutschland gewidmetes Heft moderner vaterländischer Lieder nach Texten von Gerhart Hauptmann, Hans Brenner, Richard Zozmann, Gustav Rickelt, Fritz Brentano usw. mit Lauten- und Klavierbegleitung zum Preise von 2 Mark erscheinen lassen, das die wirksamsten der vom Komponisten selbst im letzten Winter viel öffentlich vorgetragenen aktuellen Kompositionen enthält, darunter „Gardemarsch“, „Aufruf“, „Drauf los“, „Reiterlied“, „Berliner Landsturm“, „Monaco mobil“, „Auf den Feind“, „Fest und mutig drauf“, „Es ist Zeit“ usw.

Bilder-Atlas zur Musikgeschichte

Herausgegeben von
Gustav Kanth

Verlangen Sie Prospekt über das
1500 Illustrationen von höchstem
Wert enthaltende weitverbreitete
Prachtwerk

In elegantem Einband 12 Mark

Schuster & Loeffler, Berlin W57

NEUE OPERN

Oskar Nedbal: „Winzerbraut“, eine dreistaktige Operette, Text von Leo Stein, wird in Wien ihre Uraufführung erleben.

Ludwig Rottenberg: „Die Geschwister“, nach Goethe, werden in Frankfurt a. M. zur Uraufführung kommen.

OPERNSPIELPLAN

Darmstadt: Außer „Parsifal“ sind an Neuaufführungen vorgesehen: Strauß („Rosenkavalier“), Weingartner („Der Kobold“) und Otto Neitzel („Der Richter von Kascha“); die letzten beiden Werke erleben hier ihre Uraufführung.

Stuttgart: Ende dieses Monats findet die Uraufführung von Max Schillings' „Mona Lisa“ mit John Forsell in der Hauptrolle statt. Als weitere Neuheiten werden „Sulamith“ von Paul v. Klenau und „Die Lieder des Euripides“ von Botho Sigwart angekündigt.

KONZERTE

Dresden: In den Symphoniekonzerten der Königlichen Kapelle werden die folgenden Werke zum ersten Male gespielt: Reger (Variationen über ein Thema von Mozart), Mahler („Das Lied von der Erde“), Bruckner (Dritte), Büttner (Symphonie), Strauß („Alpensymphonie“), Nicodé („Nach Sonnenuntergang“, symphonisches Stimmungsbild), Bartók (Suite), Brahms („Schicksalslied“), Koeßler (Symphonische Variationen).

Kassel: Die Uraufführung von Hugo Kauns Dritter Symphonie findet am 12. November unter Leitung des Hofkapellmeisters Robert Laugs statt.

Spandau: Zugunsten Hinterbliebener des Pionierbataillons von Rauch wurde im neuen Stadttheater ein großes Konzert veranstaltet. Hervorragende Solisten: Frau Arndt-Ober, Herr Baptist Hoffmann vom Berliner Königl. Opernhaus, Kurt Schubert, der Liszts Ungarische Phantasie für Klavier mit Begleitung des Orchesters in vollendeter Weise zur Darstellung brachte, Frau Jonas-Stockhausen, Konzertmeister van Laar u. a. hatten sich in den Dienst der guten Sache gestellt. Der künstlerische Höhepunkt des Konzertes war die zündende Wiedergabe der großen Beethoven'schen Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 unter der hinreißenden Leitung des Musikmeisters Richard Knoch. Das ausgezeichnete Orchester des Bataillons leitete mit Wagners Kaisermarsch den genussreichen Abend ein, der für Spandau ein Ereignis bedeutete.

Wien: Anfang Dezember wird Weingartner mit den Philharmonikern Richard Strauß' „Alpensymphonie“ zur Aufführung bringen.

TAGESCHRONIK

Ein Brief Busoni's. Ferruccio Busoni, der sich seit Januar in Amerika aufhält, sendet der „Vossischen Zeitung“ in Beantwortung von Anfeindungen, die ihm von deutscher Seite zuteil geworden sind, ein Schreiben, das ein unzweideutiges Bekenntnis zu den Kulturgütern des

Nach Friedensschluß

wird in unserem
Verlag erscheinen:

SCHUMANN

Eine
Biographie
von

WALTER DAHMS

dem Verfasser der
Schubert-Biographie.

Das Werk wird zahlreiche
Abbildungen aufweisen.

Preis:

Etwa 10,— M. geheftet,
12.— M. gebunden.

Vorbestellungen nehmen schon
jetzt entgegen

Schuster & Loeffler
Berlin 10 57.

Deutschtums ist. Der Brief, der hoffentlich allen weiteren Verdächtigungen des Künstlers den Boden entziehen wird, lautet: Verehrliche Redaktion! Ein amerikanischer Kontrakt, in Friedenszeiten noch vereinbart, zwang mich, Deutschland in dem Augenblicke zu verlassen, als viele Hoffungsblüten für mich zu reifen schienen, zugleich aber das Land, durch Allerwichtigstes, in eine einheitliche Richtung der Interessen strebte. Diese große Bewegung einer Nation, mit der ich im Verlaufe von über 20 Jahren so vieles ausgetauscht, zwang und zwingt fortgesetzt meine Teilnahme und Sympathie. Darum hätte mich nichts davon abgehalten, Deutschland wieder zu betreten, wenn nicht neue Ereignisse es tatsächlich verhindert hätten; wenn nicht Ereignisse und Hindernisse noch heute in Kraft stünden. Ich würde nicht länger in einem Lande verharren, das nicht das Land meiner Wahl ist, würde nicht die Jahre meiner rüstigen Reife als Unbeteiligter fern von dort verbringen, wo die Überfülle der Anregungen eine erneute Jugend verheißt. Ich habe versucht — und mir selber errungen — ein unabhängiger Künstler zu bleiben, meinen eigensten Aufgaben zugewandt, in der Idee, daß ernster Friedensarbeit obzuliegen die mir zukommende und nicht unwürdige Sendung wäre, in dem Glauben, daß, von allen, die Tonkunst mit den irdischen Geschäften am wenigsten etwas gemeinsam habe. Ich erfahre durch Gerüchte und Mitteilungen von Freunden, daß man es dennoch zu Wege gebracht habe, mich in das Feld politischer Fragen hinauszustoßen. Und mache mir klar, daß dies Berichtete infolge meiner Nationalität eine schärfere Intonation bekommen müsse. Das bedauere ich wahrhaftig und verstehe zugleich, daß man — in einer solchen Zeit — verlangt, ein offenes Bekenntnis zu hören. Wenn es Ihnen erwünscht sein sollte, bestätigt zu wissen, was Ihnen seit jeher bekannt sein mußte, so spreche ich es gern und ohne Rückhalt aus, daß ich für die geistige Kultur Deutschlands eine hohe Schätzung hege und daß die Haltung Ihres Volkes mir eine ebensolche in vollem Maße abzwingt. Daß ich, dank dieser Erkenntnis deutscher Tugenden, meine Abstammung verleugnete, würde Ihr eigenes aufrechtes Ehrgefühl nie billigen; daß ich Mensch und Künstler bleibe und gern geneigt und fähig bin, überall Menschen und Künstler zu erblicken und zu achten, wo ich solche wahrzunehmen glaube, kann den Sinn von meiner Schätzung Deutschlands nur erweitern und die Aufrichtigkeit meiner Äußerung erst recht dartun. In dieser Überzeugung grüße ich Sie herzlich als Ihr ergebener

New York, Juli 1915. Ferruccio Busoni

Saint-Saëns gegen Breitkopf & Härtel. Vor kurzem wurde über die Bestrebungen französischer Verleger berichtet, die den Versuch machen, die vielfach mustergültigen Ausgaben deutscher Verleger durch neu zu veranstaltende Editionen zu ersetzen. Im Zusammenhange damit muß ein scharfer Angriff betrachtet werden, den der streitbare alte Camille Saint-Saëns vor kurzem auf der Weltausstellung zu San Francisco gegen den Leipziger Verlag von Breitkopf & Härtel erhob, bei dem die monumentalen Gesamtausgaben der großen Meister

der Musik erschienen. Der Vortrag, dessen Thema lautete „Die Aufführung der Musik, speziell alter Musik“ wurde im „Salon de la Pensée Française“ gehalten und ist nunmehr in einer von Henry Bowie besorgten englischen Übersetzung erschienen, aus der die Zeitschrift „Musical America“ ausführlichere Auszüge bringt. Nachlängerer technischen Auseinandersetzungen über die Spielweise von Bach, Händel, Haydn und Beethoven, wobei Saint-Saëns besonders das Cembalo-Spiel der an der Berliner Königlichen Hochschule lehrenden polnischen Pianistin Wanda Landowska als mustergültig hervorhebt, geht der Kritiker, der sich, wie man sieht, trotz seines Deutschenhasses doch ausschließlich mit unseren Meistern beschäftigt, besonders auf Mozart ein und fährt dann fort: „Das Haus Breitkopf & Härtel, das bis vor kurzem die besten Ausgaben deutscher Klassiker hatte, hat statt ihrer neue Ausgaben herausgebracht, worin Professoren sich alle Mühe geben, die Musik der Meister in ihrer eigenen Art zu verbessern. Als dieses große Haus eine vollständige Ausgabe der überaus zahlreichen Mozartschen Werke vorbereitete, richtete es an alle Besitzer der Handschriften Mozarts einen Aufruf, und als es diese sehr kostbaren Dokumente erlangt hatte, beliebte es der Firma, statt diese sorgfältig wiederzugeben, den Professoren freie Hand zu Veränderungen zu lassen. So wurde die bewundernswerte Reihe von Klavierkonzerten durch Karl Reinecke ausgeschmückt mit Bindungen, legato, molto legato und sempre legato, die genau das Gegenteil von den Absichten des Komponisten ausdrücken.“ Es ist offensichtlich, daß Saint-Saëns hier die immer noch käuflichen Urtextausgaben mit den natürlich oft recht ungleichwertigen Bearbeitungen verwechselt, die große Verleger daneben zum praktischen Gebrauch herausbringen müssen. Im übrigen gilt gerade Karl Reinecke als besondere Autorität auf dem Gebiet der Mozartinterpretation, wenigstens in Deutschland.

Richard Wagners erster Anstellungsvertrag. Ein interessantes Zeugnis dafür, von welcher bescheidener Grundlage aus sich der Aufstieg eines Großen der Kunst vollzieht, ist der erste Anstellungsvertrag Richard Wagners. Dem Einundzwanzigjährigen war es durch Vermittlung seines Bruders Albert gelungen, mit dem Direktor des Würzburger Stadttheaters, an dem Albert Wagner als Sänger, Schauspieler und Regisseur wirkte, in Unterhandlungen zu treten, die mit dem Ergebnis schlossen, daß Richard Wagner für die vielseitigen Dienste eines Choreinstudierers, Aushilfsschauspielers und Ballettstatisten in den Verband dieses Kunstinstituts aufgenommen wurde. Der Anstellungsvertrag, den der „Theatercourier“ veröffentlicht, ist ein wahres Musterbeispiel für die Geringschätzung, mit der eine „hohe Direktion“ ihre jungen Kräfte behandelt und bezahlt. Wenn es nicht eigentlich ein trauriges Kapitel wäre, könnte man über die Vorsicht lachen, mit der sich die Direktion der „guten Aufführung“ des neuen Mitglieders durch Bürgen versicherte, die ihrerseits sich durch Verpflichtungen irgendwelcher Art belasten. Unter dreifacher Bürgschaft (seiner Mutter, seiner Schwester und seines Bruders) „für Pünktlichkeit und Geborsam“ wird er angestellt, und folgende

Klausel zeigt, was Richard Wagner zu tun hatte: „Richard Wagner wird hauptsächlich als Chor-einstudierer beschäftigt werden. Derselbe hat aber, wozu er und die Bürgen für seinen Fleiß Genehmigung und Zusicherung erteilen, nötigenfalls auch als Mitwirkender sprechender und stummer Rollen in Schauspielen, Tragödien und ebenfalls in mimischen Gruppen im Ballette, soweit erforderlich, sich nützlich zu machen. Im Falle von Ungehorsam, Unbotmäßigkeit steht der Direktion zu, Herrn Richard Wagner nach den Theatergesetzen zu strafen. Sollte erforderlichenfalls das Einkommen des Richard Wagner die über ihn verhängten Strafen nicht decken, so verpflichten sich die obengenannten Bürgen, der Direktion die Bußen für Richard Wagner zu bezahlen. Richard Wagner hat seine ganzen Kräfte und Dienste, soweit sie gebraucht werden, zu jeder Zeit der Direktion des Stadttheaters zur Verfügung zu überlassen, wofür ihm nach pünktlicher Erfüllung allmonatlich zehn Gulden von der Direktion als Verdienst ausbezahlt wird.“

Vom Londoner Musikleben. Im „Daily Telegraph“ verbreitet sich Robin H. Legge, der ständige Berichterstatter dieser Zeitung, über das musikalische Leben in London. Man weiß, daß die Frühlingszeit bis in den Sommer hinein sonst eine Hochflut von Opernvorstellungen, Konzerten, der „at home's“ der Reichen und Vornehmen mit sich bringt, wie denn auch die großen deutschen Künstler ständige Gäste der eigentlichen „season“ waren. Der Krieg hat diesem flutenden Leben ein Ende bereitet. Die großen Operninstitute bleiben geschlossen. Nur im London Opera House übten die „Butterfly“ und italienische und russische Opern- und Balletvorstellungen lebhaft Anziehung. Traurig ist es um die Konzerte bestellt. Die Promenadenkonzerte in der riesigen Alberthalle sind bei ausgezeichneten, gediegener Musik und billigen Preisen die einzigen, die leidlich besucht sind. Die unzähligen Wohltätigkeitskonzerte decken oft nicht die Kosten, obschon die Künstler umsonst mitwirken. Versuchen diese nun, ihrer eigenen üblen Lage durch ein Konzert abzuheilen, so sehen sie sich leeren Stuhlreihen gegenüber, da das Publikum sie schon in den Wohltätigkeitskonzerten gehört hat. Der Chauvinistenrummel in bezug auf die Programme scheint infolge der völligen Teilnahmslosigkeit des Publikums gegenüber den vaterländischen Propheten im Sand verlaufen zu sein.

Ein Wiener — Komponist der türkischen Nationalhymne. Es wird wenig bekannt sein, daß die Sultanshymne, die seit Beginn des Krieges in Wien bei feierlichen Gelegenheiten zugleich mit der österreichischen und der deutschen Volkshymne gespielt und gesungen wird, von einem dortigen Cellisten, dem Professor Josef Sulzer, komponiert worden ist. Mit diesem Stück hat Sulzer einen sehr volkstümlich gehaltenen Festgesang geschaffen, der das orientalische „Kolorit“ mit künstlerischer Mäßigung festhält. Vor nicht langer Zeit war Sulzer eingeladen worden, seine Hymne in Konstantinopel vor dem Sultan selbst aufzuführen, und die packende Melodie hat den auf richtigen Beifall Mohammeds V. geerntet. Das Interesse des Großherrn an der ihm gewidmeten Schöpfung dürfte eine Folge haben, an die der

Komponist kaum gedacht haben mag, denn, wie Wiener Zeitungen melden, steht auf eine Weisung des Sultans die Anerkennung der Sulzerischen Komposition als der offiziellen türkischen Hymne unmittelbar bevor.

Ein Corpus scriptorum de musica medii aevi. Nicht nur Musikfreunde werden es gern hören, daß das Deutsche Reich seit dem Jahre 1914 jährlich 2500 Mk. auswirft, um die „Freie Vereinigung zur Herausgabe eines Corpus scriptorum de musica medii aevi“ zu unterstützen. Diese Vereinigung wurde schon im Mai 1909 in Wien von Gelehrten, die auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft sich zusammengefunden hatten, gegründet. Nach den Plänen der Vereinigung soll das bis zum Jahre 1600 entstandene Quellenmaterial mittelalterlicher Musikschriften, das sich in deutschen und ausländischen, öffentlichen und privaten Bibliotheken sowie in Klöstern befindet, gesammelt werden. Die Handschriften der mittelalterlichen Musikschriftsteller sollen dann neu herausgegeben werden. Das ganze Werk wird zwölf mit Faksimilien reich ausgestattete Bände umfassen und innerhalb von etwa 14 Jahren erscheinen. Ohne staatliche Hilfe ist nun solche Arbeit natürlich nicht zu schaffen. Und die Hilfe muß groß sein. Es sind nicht weniger als 140000 Mk an staatlicher Beihilfe notwendig. Das macht jährlich 10000 Mk. aus. Österreich hat sich bereit erklärt, die Hälfte dieser Summe aufzubringen, wenn Deutschland für die andere Hälfte einsteht. Im Hinblick auf die hohe kulturelle Bedeutung des Unternehmens hat die preußische Regierung die Hälfte des von Deutschland zu gewährenden Anteils auf Preußen übernommen. Die anderen 2500 Mk. trägt jährlich das Reich.

Am 8. September beging Königlicher Musikdirektor Prof. Ferdinand Hummel, der Direktor der Bühnenmusik des Königlichen Schauspielhauses in Berlin, seinen 60. Geburtstag. Als schaffender Künstler hat sich Hummel durch Chorkompositionen und Opern einen angesehenen Namen erworben.

Der Musikverein in Kopenhagen hat zum Nachfolger von Prof. Franz Neruda den Komponisten Carl Nielsen gewählt.

TOTENSCHAU

In Hannover † Georg Nollert, ein ausgezeichnete Bariton, der 22 Jahre der Hofbühne angehört hatte, aber eines Leidens wegen schon vor 20 Jahren seinem Beruf entsagen mußte.

In New York † Francesco Fanciulli, 65 Jahre alt, von 1853—98 als Nachfolger von Sousa erster Marinekapellmeister der Vereinigten Staaten; zuletzt leitete er die öffentlichen Konzerte im Stadtpark.

In Graz † Ende August Prof. Dr. Ferdinand Bischoff, 90 Jahre alt. Er hat sich durch musikgeschichtliche Forschungen einen Namen gemacht.

In Karlsruhe † Musikdirektor Eduard Steinwarz.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

VERSCHIEDENES

Die Direktion des Harmonium-Saales, Berlin W, Steglitzer Straße 35, überläßt auch in dem kommenden Musikwinter für die Dauer des Krieges den Harmonium-Saal allen deutschen, österreichischen und allen Deutschland wohlgesinnten fremdländischen Künstlern unentgeltlich an den noch nicht fest belegten Tagen. Der Saal wird den betreffenden Künstlern zur Veranstaltung von Wohltätigkeitskonzerten und -vortragsabenden zur Linderung der durch den Krieg hervorgerufenen Notlage überlassen. Anmeldungen mit Rückporto und Angabe, welcher Art die Veranstaltung geplant ist, sind nur schriftlich mit dem Vermerk „Kriegskonzert“ an die Direktion des Harmonium-Saales einzureichen.

KOSTENLOS

erhält jeder Interessent auf Wunsch ein Verzeichnis der

MUSIK-LITERATUR

aus Reclams Univ.-Bibliothek von der Verlagsbuchhandlung Philipp Reclam jun., Leipzig.

Bühnenwirksames

Operetten - Libretto

zu kaufen gesucht. Offerten und Angebote an die Expedition des Blattes unter **N. 192.**

Die Original-Einbanddecke

zum 2. Semester (April-September)
des XIV. Jahrgangs der „MUSIK“

ist zum Preise von **1 Mark** soeben erschienen.

Daß „DIE MUSIK“ in diesem Kriegsjahre statt in 4 Quartals-Decken in 2 Semester-Decken einzubinden ist, haben wir unseren Lesern durch mehrfache Anzeigen bekanntgegeben.

Das **Exlibris** zu dieser letzten Decke: 55. und 56. Band, lag Heft 21 bei. In vorliegendem Heft findet der Leser den **Titel** zum Juli-September-Vierteljahr, das **Register** für den gleichen Zeitraum, sowie das **Verzeichnis** der Bilder und Beilagen für den XIV. Jahrgang vor. —

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Musiker-Biographien

aus Reclams Universal-Bibliothek

Jeder Band kostet 20 Pfg.

Vor kurzem erschien:

Bd. 33

Robert Volkmann

Von Hans Volkmann

Mit Robert Volkmanns Bildnis
Universal-Bibl. Nr. 5753. Geh. 20 Pfg.

Früher erschienene Bände:

Auber. Von Adolf Kohut.
J. S. Bach. Von R. Batka.
Beethoven. Von L. Nohl.
Bellini. Von Paul Voh.
Berlioz. Von Bruno Schrader.
Bizet. Von Paul Voh.
Brahms. Von Richard v. Perger.
Cherubini. Von M. E. Wittmann.
Chopin. Von E. Nedenbacher.
Cornelius. Von Edgar Istel.
R. Franz. Von R. Freiherrn
v. Procházka.
Gluck. Von H. Weltri.
Händel. Von Br. Schrader.
Haydn. Von Ludwig Nohl.
Liszt. 1. Band. Von L. Nohl.
2. Band. Von A. Götterich.

Loewe. Von Maxim. Runze.
Lorzing. Von H. Wittmann.
Marschner. Von M. E. Wittmann.
Mendelssohn. Von Br. Schrader.
Meyerbeer. Von Ad. Kohut.
Mozart. Von Ludwig Nohl.
Rossini. Von Adolf Kohut.
Ant. Rubinstein. Von Ric. D.
Bernstein.
Schubert. Von A. Niggli.
Schumann. Von R. Batka.
Spohr. Von Ludwig Nohl.
Johann Strauß. Von Fritz Lange.
Verdi. Von Max Chop.
Wagner. Von Ludwig Nohl.
Weber. Von Ludwig Nohl.
Hugo Wolf. Von Eugen Schmis.

„Den Reclamschen Musiker-Biographien hat kein anderes Volk etwas Ähnliches an die Seite zu setzen, soweit es die Billigkeit betrifft. Belehrungsbücher von hundert und mehr Seiten für 20 Pfg. zu liefern, das ist doch eine ebenso humane wie löbliche Idee!“ Die Grenzboten.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen

Ein Exemplar

der vielbegehrten

ersten

Ausgabe

mit 333 Bildern

in großem Format

des

BEETHOVEN

von

PAUL BEKKER

ist durch Zufall in unsere
Hände gelangt.

Es kostete ehemals 25 Mark.

Wir bieten es an für

60 Mark.

Schuster & Loeffler

Berlin W 57.

Wilhelm Hansen Edition :: Leipzig

ORGEL

Otto Malling

- Op. 66, Die Festtage des Kirchenjahres. 12 Postludien. M. 2.—
- 225 — Heft I 2.—
Weihnachtsabend. Erster Weihnachtstag. Zweiter Weihnachtstag. Neujahrstag. Gründonnerstag. Karfreitag.
- 226 — Heft II 2.—
Erster Ostertag. Zweiter Ostertag. Buß- und Bettag. Christi Himmelfahrtstag. Erster Pfingstag. Zweiter Pfingstag.
- Op. 70, Die heilige Jungfrau. Stimmungsbilder.
- 505 — Heft I 2.—
1. Die Verkündigung. 2. Maria besucht Elisabeth und preiset Gott. 3. Die heilige Nacht.
- 506 — Heft II 2.—
4. Jesu Darstellung im Tempel, wo Simeon und Anna von ihm sprechen. 5. Maria findet Jesus zwischen den Lehrern im Tempel bei dem Osterfeste. 6. Am Fuße des Kreuzes.
- Op. 75, Ein Requiem für die Orgel. Stimmungsbilder über Worte der Heiligen Schrift.
- 860 — Heft I 2.50
1. Gib ihnen Ruhe. 2. Das jüngste Gericht. 3. Darum wachet.
- 861 — Heft II 2.50
4. Der Glaube. 5. Friede. 6. Darum ist mein Herz fröhlich — Gib ihnen Ruhe.
- Op. 78, Paulus. Stimmungsbilder.
- 976 — Heft I 2.—
1. Saulus raset wider die Jünger des Herrn. 2. Auf dem Wege nach Damaskus. 3. Saulus wird sehend und bekehrt sich.
- 977 — Heft II 2.—
4. Paulus verkündigt das Evangelium und leidet Verfolgung. 5. Das Volk hält Paulus für einen Gott und opfert ihm. 6. Die Gabe der Liebe.
- Op. 81, Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze. Stimmungsbilder.
- 1034 — Heft I 2.50
1. Einleitung. Der Gang nach Golgatha. 2. Die Worte der Liebe.
- 1035 — Heft II 2.50
3. Die Worte des Leidens. 4. Die Worte des Sieges. 5. Epilog (Schlußchor ad libitum).
- Op. 84, Die heiligen drei Könige. Weihnacht-Stimmungsbilder.
- 1127 — Heft I 3.—
1. Einleitung. Christnacht. 2. „Wo ist der König der Juden?“ 3. Die Hohenpriester und die Schriftgelehrten. 4. Nach Bethlehem.
- 1128 — Heft II 3.—
5. Die Anbetung. 6. Herodes. 7. Heimwärts.
- 1233 — Op. 89, Bei kirchlichen Handlungen. Stimmungsbilder zum Gebrauch bei Gottesdiensten oder zum Konzertvortrag 2.50
I. Bei der Taufe. II. Bei der Hochzeit. III. Beim Abendmahl. IV. Bei der Beerdigung (Trauermarsch).
- 1317 — Op. 89, Nachklänge aus Davids Psalmen. Stimmungsbilder für die Orgel 2.50
I. Der 23. Psalm. II. Der 33. Psalm.

Bilder-Atlas zur Musikgeschichte

Herausgegeben von
Gustav Kanth

Verlangen Sie Prospekt über das
1500 Illustrationen von höchstem
Wert enthaltende weitverbreitete
Prachtwerk

In elegantem Einband 12 Mark

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

MAX STEINITZER

Musikalische Strafpredigten eines Grobians

4. Auflage

Geheftet 3 Mark

Gebunden 4 Mark

Schuster & Loeffler, Berlin W.

Frau Felix Schmidt-Köhne
Professor Felix Schmidt

Konzertsängerin (Sopran)
 Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
 ♦ für Konzert und Oper ♦

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

KONZERTE.

Unterricht. ♦ Kammermusik.

Berlin-Wilm.,

Uhlandstraße 138/9.

Ellen Andersson : Pianistin
 Unterricht
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
 Berlin W 15, Bleibtreustraße No. 33, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel

(im Sinne der Riemannschen Lehre und ihres weiteren
 Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

Willy von Moellendorff

Komponist und Musikschriststeller
 (fr. Kapellmeister)

Neuenahr (Rhld.), Villa Katharina.

Individueller brieflicher Theorie-
Unterricht. Eigene prakt. Methode.

Nichts Gedrucktes.

Instrumentierungen modernster Art
 für jede Besetzung.

Überfeilungen. — Streng diskret.

EDGAR ISTELE:

DAS LIBRETTO

Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs

Preis: geh. 3 Mk., geb. 4 Mk.

ZWEITE AUFLAGE

— Urteile der Presse —

Die Ausgabe von drei Mark für dieses Buch könnte manchem Komponisten oder seinen hochherzigen Gönnern viele Tausende ersparen. Istel sagt, was er zu sagen hat, deutlich schonungslos, selbst bissig, und dadurch um so gesünder für musikdramatische Patienten.

Leipziger Neueste Nachrichten.

Kenntnisreich und von einem durch keinerlei Partisanismus angekränkelten Standpunkt aus behandelt Istel die interessante und bisher viel zu wenig erörterte Materie. Über alle Fragen, die das Libretto betreffen, gibt das Buch befriedigenden und guten Bescheid. Wir dürfen es somit wärmstens empfehlen.

Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung.

Es ist eine ganz vortreffliche Arbeit voll guter Ratschläge, Warnungen, feiner Beobachtungen, treffender Bemerkungen, alte und neue Wahrheiten aneinanderreihend. Kein Irgend in Betracht kommender Punkt ist vom Verfasser übersehen worden.

Grazer Tagblatt.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen

Für den Reklameteil: Schubert & Löffler, Berlin W. VIII. Druck von Herrmann & Ziemken, G. m. b. H., Wittenberg.